Shakespeare, William – Comedy of Errors

Shakespeare's „Comedy of Errors"

in englischer Bühnenbearbeitung

mit besonderer Berücksichtigung der
vor der ersten Drucklegung von frem-
der Hand gemachten Interpolationen.

LIBRARY
APR 11 1911
UNIVERSITY OF TORONTO

Inaugural-Dissertation

einer

hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Friedrich Lang
aus Wiesbaden.

Rostock
Carl Hinstorffs Buchdruckerei
1909.

Referent: Herr Professor Dr. L i n d n e r.

Meiner lieben Tante Toni

in Dankbarkeit und Verehrung.

Einleitung.

Die vorliegende Arbeit soll ein Glied in der Kette der Dissertationen bilden, die in den letzten Jahren an der Universität Rostock erschienen sind und über die Bühnenbearbeitungen handeln, denen die meisten Shakespeare'schen Dramen unterzogen worden sind.

Wollen wir feststellen, welche Aenderungen an einem dieser Dramen im Laufe der Zeit gemacht worden sind, so stehen uns folgende Hilfsmittel zur Verfügung:

1. Kilbourne, Frederick, W. Alterations and adaptions of Shakespeare. Boston 1906.

Da diese Quelle nicht alle Bearbeitungen aufzählt, auch nicht immer ganz zuverlässig ist, so befrageu wir noch die folgenden Werke:

2. Biographia Dramatica. Originally compiled to the year 1764 by David Erskine Baker. Continued thence to 1782 by Isaac Reed, F. A. C. and brought down to the end of November 1811 with very considerable additions and improvements throughout by Stephen Jones. 3 vol. London 1812.

3. Dictionary of National Biography, edited by Sidney Lee. London 1892.

4. Allibone, S. Austin: A critical dictionary of

English Literature and British and American authors. 5 vol. Philadelphia 1902.

Allibone gibt für unser Stück keinen näheren Aufschluss, als die anderen genannten Hilfswerke.

5. Genest, Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830 in ten volumes. London 1832.

6. Hall, H. T. Shakespeare's Plays, with the alterations done by various hands. Cambridge 1880. (2nd edition).

Kilbourne[1] nennt unter adaptions: „Everybody mistaken" von William Taverner, gibt aber zu, dass seine Beziehungen zu Shakespeare's Stück unbekannt sind.

Auch keines der anderen Hilfswerke gibt uns darüber einen näheren Aufschluss.

Die Biographia Dramatica (Bd. 2 S. 203) berichtet darüber:

Every Body Mistaken. Farce of three acts by William Taverner and Dr. Brown. Acted at Lincoln's Inn Fields 1716. This piece is mentioned only in Mears Catalogue and was acted but once. We believe it was never printed.

Noch weniger sagt „Dictionary of National Biography", Bd. 55 S. 396:

William Taverner: Everybody Mistaken, brought out at Lincoln's Inn Fields on March 10th 1716 and acted thrice.

Auch die folgende Zeitungsnotiz bringt nicht mehr Licht in die Angelegenheit:

1) Seite 56—57.

Der „Daily Courant" von „Friday March 9th 1716 schreibt:

„By the acting Company of Comedians acting under Letters Patents granted by King Charles II.

Never acted before:

At the Theatre in Lincoln's Inn Fields, to — Morrow, being Saturday, the 10th of March, will be pretended a New Farce of Three Acts, call'd, Every Body Mistaken. Together with a New Masque of Vocal and Instrumental Musick of Two Acts, call'd Presumptious Love.

Dasselbe Stück wird für den 12. und 13. März angezeigt, dann wegen Krankheit einer der Hauptpersonen bis auf weiteres vom Spielplane abgesetzt. Von einer späteren Aufführung wissen wir nichts.

Als eine zweite Bearbeitung, von der nach seiner Angabe nichts weiter bekannt ist als der Name, nennt Kilbourne: „All mistaken", a comedy by William Shirley.

Die Biographia Dramatica Bd. II S. 18—19 erwähnt darüber:

All mistaken. Comedy by William Shirley; This is an alteration of Shakespeares Comedy of Errors, with great additions. It has neither been printed nor acted.

Im Dictionary of National Biography Bd. 52 S. 144 findet sich unter den ungedruckten Werken William Shirleys verzeichnet: All mistaken, a comedy.

Vielleicht ist dies Stück, trotzdem die Biographia Dramatica behauptet, es sei nie aufgeführt worden, identisch mit der Komödie: „See if you like it, or: 'tis

all mistaken", über die wir bei Genest, Some account of the English Stage Bd. III S. 456 folgendes erfahren:

1734. Oct. 9th. Never acted a Comedy in 2 acts, taken from Plautus and Shakespeare, called: See if you like it, or: 'tis all mistaken. This piece was no doubt founded on the Comedy of Errors, that being the only play, which Shakespeare has borrowed from Plautus. It is not noticed in the common theatrical books or by Steevens in his list of the plays altered from Shakespeare.

Aus dem Daily Journal vom Oktober 1734 ist nur zu ersehen, dass das Stück 3 mal aufgeführt worden ist.

Die Biographia Dramatica kennt kein Stück mit dem oben erwähnten Titel, sondern nur das vorher angeführte: All mistaken.

Die dritte Bearbeitung, über die Kilbourne berichtet, ist die von Thomas Hull vom Jahre 1779. Diese Bearbeitung ist, wie alle Quellen übereinstimmend berichten, nicht im Drucke erschienen, wenigstens nicht vor 1793. Zwar wissen wir nicht, ob Hull in der Zeit zwischen der ersten Aufführung und der Drucklegung noch Aenderungen an dieser Umarbeitung vorgenommen hat, da das Manuskript von 1779 in keiner der grossen Shakespeare-Bibliotheken Englands aufzutreiben ist, aber wir können nach der folgenden Zeitungskritik feststellen, dass die Ausgabe von 1793 auch die dort angeführten Aenderungen aufweist.

„The Gazetteer", January 23rd 1779. Theatrical Intellegence, schreibt:

Last night Shakespeare's Comedy of Errors was performed at Covent-Garden Theatre, with some altera-

tions, which appear to consist principally in transposing and curtailing the speeches, with a few additions to the part of Syracusean Dromio, who is made to complain that the wife attempted to be fastened on him has a face made of kitchen-stuff, which disgusting image is a very awkward attempt to improve Shakespeare. The love — scenes between his master and Luciana are also lengthened. The general effect of these alterations is to give an increased air of gravity to the scenes, particularly the last, which concludes in a solemn manner, inconsistent with the whimsical nature of the piece, and very different from the original. —

Eine gedruckte Ausgabe dieser Bearbeitung erschien also erst im Jahre 1793. Auf sie werde ich im Hauptteil noch ausführlich zu sprechen kommen. Die Biogr. Dram. Bd. II, 2, 361 schreibt, dass die 1779 aufgeführte Bearbeitung eine Umarbeitung von Hulls „The Twins; or the Comedy of Errors" gewesen sei, einer Aenderung der Shakespeare'schen Komödie, aufgeführt Covent-Garden 1762, die aber nicht gedruckt wurde und deren Manuskript auch in keiner der grossen Bibliotheken Englands sich vorfindet.

Bei Kilbourne fehlt die Aufzeichnung der Bearbeitung unserer Komödie durch John Philip Kemble. Das meiste darüber erfahren wir aus dem Schriftchen von T. H. Hall: The separate editions of Shakespeare's plays with alterations done by various hands, S. 26—27: In 1780 an alteration by John Philip Kemble was produced at York, under the title: „It's impossible." In this version Kemble converted the two Dromios into two black servants, contriving not only to puzzle the au-

dience, but also the actors. Other foolish alterations were made to the disadvantage of the comedy. This version was never printed.

Die Biographia Dramatica Bd. I S. 425 schreibt: Oh, it's impossible! Comedy by John Philip Kemble. Acted at York 1780. This piece, we believe, was an alteration from Shakespeare's Comedy of Errors, and was not printed.

Leider stand mir im Britischen Museum keine der Yorker Tageszeitungen aus dieser Zeit zu Gebote, aus der ich mehr hätte entnehmen können.

Bei Kilbourne ist dann nur noch der Bearbeitung von Woods: „The Twins" Erwähnung getan und zwar scheint Kilbourne nicht zu wissen, dass schon 1780 die erste Umarbeitung der Komödie der Irrungen durch Woods erschien und dass die von ihm erwähnte von 1786 schon ein Abdruck einer 1784 erschienenen Kürzung der ersten Umarbeitung ist, welch letztere 1780 in York aufgeführt worden war und auch gedruckt ist.

1811 erschien eine von Kemble revidierte Ausgabe der Hull'schen Bearbeitung von 1793; dieselbe erlebte 1815 ihre zweite Auflage.

Wenn Kilbourne behauptet, eine wirklich eingreifende Veränderung habe die Comedy of Errors niemals erfahren, so ist er im Irrtum. Er kennt die Bearbeitung durch Reynolds vom Jahre 1819 nicht, weiss nicht einmal von ihrer Existenz.

Hall berichtet über diese Umarbeitung das Folgende: In 1820, this Comedy was turned into an opera by Reynolds, the dramatist, who added several scenes, none of which were any improvement. To the printed

copy of this literary murder Reynolds did not put his name, though in his Life he acknowledges the fact.

Alle diese Bearbeitungen, nämlich die von Hull, Woods und Reynolds werde ich im Hauptteile meiner Arbeit eingehender besprechen.

Wir haben also folgende chronologische Reihe von Bearbeitungen der Comedy of Errors:

1716. Taverner: Every Body Mistaken.
1734. Shirley (?): See if you like it or 'tis all mistaken.
1762. Hull. The Twins, or: Comedy of Errors. Covent-Garden.
1779. Hull: Comedy of Errors.
1780. Kemble: Oh, it's impossible.
Woods: The Twins; erste Bearbeitung.
1784. „ „ „ zweite „
1793. Hull: Comedy of Errors; erscheint im Druck.
1811. „ „ „ „ wird von Kemble revidiert.
1819. Reynolds: Comedy of Errors.

(Hall ist nämlich im Irrtum betreffs der Jahreszahl, die Ur-Aufführung fand am 11. Dezember 1819 statt, das Vorwort zu der gedruckten Ausgabe trägt das Datum: December 8th 1819.)

Legen wir uns nun die Frage vor, was alle diese Bearbeiter überhaupt veranlasste, sich an Shakespeare's Komödie mit Verbesserungsversuchen heranzuwagen, so kommen bei der Beantwortung verschiedene Faktoren in Betracht. Der Wunsch, als Verbesserer Shakespeare's von dem Publikum angesehen zu werden, hat wohl bei der natürlichen Eitelkeit, die allen Menschen

eigen ist, gewiss eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt. Trotzdem würden sich aber doch wohl kaum so viele Bearbeiter für dasselbe Stück gefunden haben, (vielleicht sind uns noch nicht einmal die Namen aller je vorhanden gewesenen Bearbeitungen der Komödie der Irrungen überliefert) wenn sie nicht die Überzeugung gehabt hätten, dass das Stück wirklich verbesserungsbedürftig sei.

Bei allen uns vorliegenden Bearbeitungen der Komödie fällt uns auf, dass grosse Teile des Dialogs ausgelassen sind, und zwar die meisten davon übereinstimmend, so dass wir annehmen müssen, dass dies einer Anregung von dritter Seite zuzuschreiben ist. Betrachten wir nun diese ausgemerzten Stellen genauer, so finden wir, dass ein Teil von ihnen sich genau mit den Versen der Komödie decken, die Pope 1725 als Interpolationen erkannt hatte — Pope hat seine Ansicht über Interpolationen in den Shakespeareschen Dramen in der Vorrede zu seiner Ausgabe der sämtlichen Werke Shakespeares niedergelegt. (Siehe: The works of Alexander Pope, Esq. Berlin 1763, Band 6, S. 337 ff.)

Eine sehr eingehende Abhandlung über Interpolationen in Shakespeare's Dramen findet sich in folgender Schrift: Unser Shakespeare. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik. Bd. I, zweiter Teil: Interpolationen in „the Comedy of Errors" von Theodor Eichhoff. Halle a. S. 1903. — Ich will nur einige Sätze herausgreifen, die besonders prägnant sind:

„S. 36. . . . Aber auch der einzelne Schauspieler denkt leider oft nur daran, wie er wohl dem Publikum imponieren und gefallen könne. Hat der Dichter ihm,

nach seiner Meinung, nicht genug Bedeutung verliehen, so versucht er, oft mit den kleinlichsten Mitteln, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, ohne sich um den Eindruck des Ganzen zu kümmern. Der beliebte und berühmte Schauspieler hat sogar die Macht, nicht nur seine Mitspieler, sondern auch den Direktor und sogar den Dichter in der rücksichtslosesten Weise seinen Launen zu unterwerfen. Alle sind gewissermassen von ihm abhängig und werden lieber seiner Forderung nachgeben, als sich vielleicht grossen pekuniären Schaden zuzuziehen.

Für die elisabethanische Zeit nun kommt noch ein dritter und garnicht genug zu würdigender Faktor für die Verstümmelung von Dramen in Betracht. Wer auch nur eine oberflächliche Kenntnis von der Dramenliteratur jener Zeit hat, weiss sofort, dass ich an den Buchhändler denke. Alle die Verbrechen, die sich der Theaterdirektor gegen den Text des Dichters erlauben muss, oder zu erlauben für gut findet, werden von dem Buchhändler, der aber niemals die geringste moralische Rechtfertigung für sein Verfahren besitzt, in stärkerem Masse wiederholt. Es kommt nur darauf an, dass das Buch gekauft wird; wie man das fertig bringt, ist ganz einerlei. Papier ist geduldig, und da der Buchhändler von dem Zwange der Aufführung frei war, so kann man sich denken, dass er für seine Änderungen, und vor allem für seine Zusätze, einen ganz anderen Spielraum hatte, wie der Schauspieldirektor.

. . . . . Dass wir daher bei der Betrachtung elisabethanischer Dramen immer mit der Möglichkeit von grösseren Änderungen, vor allem von Interpolationen

rechnen müssen, ist unbestreitbar. Wir bedürfen auch keines äusseren Beweises dafür, dass diese Praxis wirklich allgemein geübt wurde, denn wir behaupten nur die Möglichkeit solcher Einschiebungen und die Notwendigkeit für die Wissenschaft, immer damit zu rechnen.

S. 38. Wie aber sind Interpolationen nachzuweisen? Pope ist der einzige gewesen, der es wagte, ganze Teile eines sogenannten Shakespeare-Dramas einfach als unecht (spurious) zu erklären. Er hat sich dadurch auch das bleibende Odium eines durchaus unwissenschaftlichen Herausgebers und eines anmassenden Menschen zugezogen. Sein Schicksal ist nicht ganz unverdient, da er sich weiter keine Mühe gab, seine Ansicht zu begründen, aber vielleicht glaubte er auch in seiner Vorrede genug gesagt zu haben. Diese Vorrede ist auch jetzt noch wert, gelesen zu werden und kann mehr Aufklärung über den wahren Stand der Dinge geben, als manches dicke, modern-wissenschaftliche Shakespeare-Buch".

Kommen wir nun auf die Bearbeiter unserer Komödie zurück, so müssen wir als sicher annehmen, dass die Interpolationstheorie Pope's, die wohl auch Eichhoff die Anregung zu seiner Schrift gegeben hat, auf sie so überzeugend gewirkt hat, dass sie die von Pope als Interpolationen bezeichneten Stellen in der Komödie der Irrungen auch in ihren Bearbeitungen wegliessen. Da sie sich aber naturgemäss noch eingehender mit dieser einzelnen Komödie beschäftigen konnten, als Pope, der sich die Reinigung sämtlicher Shakespeare'schen Dramen von Interpolationen zum Ziele gesetzt hatte, so entdeckten sie noch manche

Einschiebungen, die Pope entgangen waren. — Gewiss, beweisen lässt sich vom streng-wissenschaftlichen Standpunkte nicht, dass die von Pope und unseren Bearbeitern als Interpolationen empfundenen Stellen wirklich solche sind. Das wäre natürlich nur dann möglich, wenn uns Shakespeare's eigenes Manuskript oder auch nur ein früherer Druck unserer Komödie zur Verfügung stände. Wie Interpolationen zu Stande kommen, haben wir oben gesehen. Bedenkt man nun, dass zwischen der Uraufführung der Komödie der Irrungen und ihrem ersten Erscheinen im Druck, — im ersten Folio von 1623 — ein Zeitraum von ungefähr 30 Jahren liegt, so gewinnt die Interpolationstheorie doch ganz sicher an Wahrscheinlichkeit, zumal wenn man bedenkt, dass Shakespeare schon 1616 starb und damit seine noch ungedruckten Werke einer noch grösseren Willkür in der Behandlung von Seiten der Schauspieler und des Druckers bzw. Verlegers ausgesetzt waren!

Was die Zeit der Entstehung der „Comedy of Errors" anlangt, so wissen wir darüber garnichts weiter, als dass sie zuerst in den Gesta Grayorum des Jahres 1594 erwähnt wird. Es heisst da am Schlusse eines Berichtes über eine Festlichkeit in Gray's Inn am 28. Dezember 1594: „After such sports a „Comedy of Errors" (like to Plautus his Menechmus) was played by the players, so that this night was begun, and continued in the end, in nothing but confusion and errors; whereupon it was ever afterwards called the Night of Errors." Diese „Comedy of Errors" war vielleicht diejenige Shakespeare's. — Gegen diese Annahme scheint die Tatsache zu sprechen, dass Shakespeare's

Quelle für den Stoff dieser Komödie, nämlich die Menächmen des Plautus, erst im Jahre 1595 in englischer Übersetzung, von William Warner, erschienen. Man müsste also annehmen, dass Shakespeare den lateinischen Urtext benutzt hat, oder aber, wie auch vielfach angenommen wird, dass er mit William Warner befreundet war und dass ihm das Manuskript der Übersetzung, das schon einige Zeit vorher unter den Freunden Warner's zirkulierte, zur Verfügung stand.[1]

Warum aber sollen wir nicht einfach annehmen, dass die Komödie der Irrungen erst nach dem Erscheinen der englischen Übersetzung geschrieben worden ist, zumal wir ja garnicht mit Bestimmtheit behaupten können, dass die im Dezember 1594 aufgeführte „Comedy of Errors" auch wirklich diejenige Shakespeare's gewesen ist? Als sicher wissen wir nur, dass dieses Lustspiel vor dem Jahre 1598 seine Uraufführung erlebt haben muss, da es in diesem Jahre von Meres in seinem Verzeichnisse der bis dahin aufgeführten Stücke unter den Werken Shakespeare's genannt wird. Man wird mir entgegenhalten, dass der ganze Stil, die vielen Doggerel-Verse und Clown-Szenen, sowie beispielsweise das Verhältnis der run-on Verse zu den end-stopped Versen und viele andere Gründe mehr entschieden eine Abfassung nach 1594 als unwahrscheinlich erscheinen liessen. — Ich gebe das ohne weiteres zu, falls man annehmen will, dass uns die Komödie in der ersten Folio von 1623 ohne Interpolationen von fremder Hand

---

1) Derartige Fälle kamen in damaliger Zeit häufiger vor. So wissen wir mit Sicherheit, dass Shakespeare's Sonnette schon vor der Drucklegung dessen Freunden zugänglich waren.

überliefert ist. Schliesst man sich jedoch Eichhoffs Ansicht an und schaltet alle von ihm als Interpolationen angenommenen Stellen aus und unterzieht dann die Comedy of Errors einer Prüfung, so wird sich die Sache doch wohl etwas anders stellen.

Jedenfalls steht das Lustspiel dann so viel reiner und natürlicher vor uns, dass man es vom künstlerischen Standpunkte aus sicher als einer späteren Schaffensperiode Shakespeare's würdig betrachten kann. — Es würde natürlich hier zu weit führen, zu untersuchen, ob sich auch das Verhältnis der run-on Verse zu den end-stopped Versen, das Verhältnis der gereimten zu den ungereimten Versen, der Prozentsatz der Heudekasyllaben u. s. w. zu Gunsten der Annahme einer späteren Abfassung des Stückes ändern würden, wenn man die betreffenden Interpolationen ausscheidet. —

Die Quellen, woraus Shakespeare seinen Stoff geschöpft hat, sind die „Menaechmi" des Plautus und der „Amphitruo" desselben Dichters, sowie vielleicht die „Suppositi" des Ariosto. Eingehend wird diese Quellenfrage behandelt in den folgenden Schriften:

1. Über die Menächmen des Plautus und ihre Nachbildung, besonders durch Shakespeare. Von W. Claus in dem Schulprogramm der Stettiner Friedrich Wilhelms-Schule. 1861.
2. Die Menaechmi des Plautus und die comedy of errors des Shakespeare in ihrem Verhältnisse als Original und nachahmende Bearbeitung. Vom Gymnasiallehrer August Fritz im Schulprogramm des k. k. Staatsgymnasium zu Pisino. Triest 1874.

3. Zwei neuentdeckte Shakespearequellen. Von Paul Wislicenus im Shakespeare-Jahrbuch XIV. Weimar 1879 S. 87 ff.

In der nun folgenden Inhaltsangabe, auf die ich meine Besprechung der einzelnen englischen Bühnenbearbeitungen aufbauen werde, deuten die in eckige Klammern gesetzten Stellen die von Eichhoff in seiner oben erwähnten Schrift Seite 40—64 als Interpolationen angenommenen Stellen an.

Inhalt der Komödie der Irrungen.

Akt I, Szene 1. Personen: Herzog von Ephesus. Aegeon.

Das strenge Gesetz, das jedem syracusanischen Kaufmann, der den Boden der Stadt Ephesus betritt mit dem Tode bedroht, falls er nicht eine Lösesumme von 1000 Mark bezahlen kann, hat den alten Aegeon vor den Herzog von Ephesus geführt. Auf dessen Frage, wass ihn veranlasst habe, seine Heimat zu verlassen und gerade nach Ephesus zu kommen, erzählt ihm Aegeon sein trauriges Lebensschicksal: Vor langen Jahren war ich mit meinem Weibe Ämilia, unseren in Epidamnum geborenen Zwillingssöhnchen und deren am selben Tage und im selben Hause von einer armen Frau geborenen Zwillingsgefährten auf der Rückreise nach unserer Heimat Syracus, als unser Schiff das Opfer eines gewaltigen Sturmes wurde; dasselbe wurde in zwei Teile gerissen, auf dessen einem ich mich mit dem einen Zwillingssöhnchen und dessen kleinen Gefährten, auf dessen anderem Teile mein Weib sich mit den beiden anderen Knaben befand. — Meine

beiden Knaben sahen sich so ähnlich, dass selbst wir Eltern sie kaum unterscheiden konnten, und auch die beiden Knaben, die wir als spätere Diener unserer eigenen Zwillinge bestimmt hatten, zeigten eine gleiche Ähnlichkeit untereinander. — Nach langem Kampfe mit den Wellen wurden wir gerettet. Ein Fischerboot aus Epidaurus nahm mich, Antipholus I und Dromio I auf, während ein anderes, wie ich dachte, aus Corinth, mit meiner Frau und den beiden anderen Kindern eine andere Richtung einschlug, noch ehe unser Boot es einholen konnte. — Wir kamen glücklich in Syracus an, und ich stellte nun jahrelange vergebliche Nachforschungen nach den Verlorenen an. Als nun Antipholus I und Dromio I das Alter von 18 Jahren erreicht hatten, zogen sie aus, um Aemilia, Antipholus II und Dromio II zu suchen. Sieben Jahre vergingen, ohne dass ich die geringste Nachricht von ihnen erhielt, und so machte ich Einsamer mich denn auf ,um wenigstens die beiden Suchenden wiederzufinden. Seit fünf Jahren irre ich nun von Hafen zu Hafen, von Stadt zu Stadt, ohne noch eine Spur von ihnen entdeckt zu haben. So kam ich denn auch hierher, unbekannt mit dem Gesetz, dem ich nun zum Opfer fallen soll.

Der Herzog, dessen Mitleid durch diesen Bericht erregt wurde, gewährt Aegeon noch einen Tag Frist; er gibt der Hoffnung Ausdruck, dass es Aegeon gelingen möge, während dieser Zeit das nötige Lösegeld aufzutreiben; andernfalls jedoch müsse das Gesetz an ihm vollzogen werden. —

Szene 2. Personen: Antipholus I (von Syracus) und Dromio I (von Syracus), ein Kaufmann.

Zur selben Zeit sind auch Antipholus I und Dromio I auf ihrer Suche in Ephesus angelangt. Der Kaufmann, der des Antipholus Geld aufbewahrt hatte, gibt ihm dies zurück mit dem Rate, er solle als seine Heimat Epidamnum angeben, um einen Konflikt mit dem Gesetze zu vermeiden. Antipholus I schickt seinen Diener Dromio I nach dem Gasthofe, um das soeben zurückerhaltene Geld dorthin zu bringen. — Dem Kaufmanne gegenüber rühmt er nach Dromio's Weggehen dessen Treue und Munterkeit. Sodann bittet er den Kaufmann, ihm ein wenig die Stadt zu zeigen und dann mit ihm zusammen das Mittagessen einzunehmen. Der Kaufmann entschuldigt sich mit dringenden Geschäften und verspricht dem Antipholus, ihn zu einer späteren Stunde wiederzutreffen.

Nun beginnt der eigentliche Knoten der Handlung: Dromio II erscheint und Antipholus I fragt ihn nach der Besorgung des Geldes. Dromio II, der natürlich von keinem Gelde weiss, bittet seinerseits wieder den Antipholus I, den er für seinen Herrn ansieht, zum Essen nach Hause zu kommen, da seine Frau, Adriana, schon lange auf ihn warte. Antipholus I, der unverheiratet ist, fasst die ganzen Reden des Dromio II, den er selbstredend für Dromio I hält, als Verhöhnung auf und prügelt ihn dafür. Dromio II entflieht und Antipholus I beschliesst nach dem Gasthofe zu gehen, um sich über den Verbleib des Geldes zu vergewissern.

Akt II. Szene 1. Personen: Adriana und Luciana.

Adriana klagt, dass ihr Gatte noch immer nicht zum Essen gekommen und dass auch Dromio, den sie nach ihm ausgesandt habe, nicht zurückgekehrt sei.

Luciana versucht sie zu trösten und gibt der Vermutung Ausdruck, dass Antipholus vielleicht geschäftlich länger aufgehalten und dann von Freunden zum Mittagessen eingeladen worden sei. Adriana sieht nicht ein, warum der Mann mehr Freiheiten als die Frau geniessen solle, und vergeblich unternimmt es Luciana, ihr klar zu machen, dass überall in der Natur das männliche Wesen das stärkere und deshalb freiere sei. Sie versichert, dass, falls sie heirate, sie sich gern ihrem Manne unterordnen werde.

Dromio von Ephesus (II) kehrt heim und berichtet sein Abenteuer mit Antipholus (I). Sein Herr, meint er, müsse unbedingt verrückt sein; er verlange Gold von ihm, Dromio, zurück, das er nie erhalten habe, leugne, verheiratet zu sein und habe ihn halb tot geprügelt. Adriana schilt Dromio II töricht und schickt ihn von neuem aus. Erst nach langem Zögern, da er den Zorn seines vermeintlichen Herrn fürchtet, geht Dromio. Adriana lässt nun ihrer Eifersucht freien Lauf, schilt ihren Gatten treulos und gibt ihm die Schuld, wenn sie ihre einstige Schönheit eingebüsst habe. Den Vorstellungen Lucianas gegenüber, dass sie sich ganz ungerechtfertigter Weise in diese Eifersucht hineinrede, bleibt sie taub und versichert, sie wolle das, was von ihrer Schönheit noch übrig sei hinwegweinen und weinend sterben.

Szene 2. Antipholus I hat das Geld richtig bestellt gefunden und kann sich den Bericht des Wirtes nicht erklären, demzufolge er bis jetzt unmöglich seinen Diener (Dromio I) hätte sprechen können.

Dromio I., der nun kommt, wird von seinem Herrn wegen der Spässe zur Rede gestellt, die er sich

vorher erlaubt habe. Da Dromio I leugnet, je in solcher Weise zu Antipholus (I) gesprochen zu haben, wird er von diesem, der darin wieder eine Verhöhnung erblickt, geprügelt und ermahnt, sich in Zukunft etwas respektvoller seinem Herren gegenüber zu benehmen. [Gleich darauf lässt sich Antipholus I mit Dromio I in ein langes Witzgefecht ein, das zu unbedeutend für die Handlung ist, um eine genaue Angabe zu verdienen, abgesehen davon, dass es sich wahrscheinlich um eine Interpolation handelt. Siehe Eichhoff, S. 40—43.]

Adriana und Luciana treten auf; erstere wirft dem Antipholus I, den sie für ihren Gatten hält, seine Untreue vor und hält ihm vor Augen, wie sehr er sich in seinem Verhalten ihr gegenüber verändert habe. Antipholus I versteht natürlich diese Reden garnicht und behauptet, erst seit zwei Stunden in Ephesus zu weilen, welche Stadt er vorher nie in seinem Leben gesehen habe. Nun schilt auch Luciana ihn treulos und behauptet, Dromio sei schon vor einer Stunde nach ihm ausgeschickt worden, um ihn zum Essen zu holen, habe ihn auch getroffen und sei schlecht von ihm behandelt worden. Dromio I leugnet dies, während sein Herr die Richtigkeit von Lucianas Behauptung zugibt. Adriana bittet den Antipholus (I) wieder der alte zu sein und fordert ihn auf, nun mit zum Mittagessen zu kommen. Antipholus weiss nicht, ob er träumt oder wacht und Dromio glaubt sich im Märchenlande. Alle gehen nach dem Hause des Antipholus II und Adriana befiehlt dem Dromio I, das Haus gut zu bewachen und niemanden einzulassen.

Akt III, Szene 1. Personen: Antipholus II, Dromio II, Angelo und Balthasar.

Antipholus II bittet den Angelo, sein Fürsprecher bei Adriana zu sein, die wie er annimmt, wegen seines späten Kommens böse sein werde. Dann fragt er den Dromio II, ob er noch immer behaupten wolle, dass er, Antipholus II, ihm gegenüber geleugnet habe, verheiratet zu sein, dass er tausend Mark von ihm zurückverlangt und ihn dann geschlagen habe. Dromio II, dem dies ja in Wirklichkeit mit Antipholus I begegnet ist, beharrt bei seiner Behauptung. Antipholus II will mit seinen Freunden, die er zum Mittagessen bei sich eingeladen hat, in sein Haus eintreten, findet jedoch die Tür verschlossen. Da die Aufforderung des Dromio II, zu öffnen, nur den Erfolg hat, dass Dromio I, der drinnen als Türwächter fungiert, sie mit Schimpfworten ihres Weges gehen heisst, fordert Antipholus II selbst energisch Einlass. Dieser wird ihm mit den Worten verweigert, dass Antipholus schon zu Hause sei und eben mit Adriana beim Mittagessen sitze. Durch den nun entstehenden Streit wird Adriana an die Tür gelockt und fordert nun auch die Aussenstehenden auf, sich von der Tür wegzumachen. Antipholus II beabsichtigt hierauf, die Tür mit Gewalt zu erbrechen, wird aber von Balthasar von seinem Vorhaben zurückgehalten, der ihm vorstellt, dass er durch ein solches Vorgehen den Ruf seiner Frau und seines Hauses aufs Spiel setze. Sicher, meint er, werde Adriana ihm eine Erklärung für sein Verhalten geben. Ihr Mittagessen wollen sie im Gasthause einnehmen. Antipholus II ist schliesslich damit einverstanden, er will

sich aber doch an seiner Frau dadurch rächen, dass er bei einer ihm bekannten Kurtisane speisen will, wenn ihm auch der Scherz teuer zu stehen komme. Er bittet Angelo, die für ihn gemachte Kette zu holen, denn er will sie, die er Adriana hatte schenken wollen, nunmehr der Kurtisane verehren.

Szene 2. Personen: Luciana und Antipholus I.

Luciana bittet den Antipholus I, den auch sie natürlich für den Gatten ihrer Schwester ansieht, der Adriana seine Abneigung nicht so offen zu zeigen, sondern sie wenigstens glauben zu machen, dass er sie noch liebe. Antipholus I hält jedoch an seiner Behauptung fest, dass er garnicht Adrianas Gatte sei; er habe vielmehr Neigung zu ihr, Luciana, und sei ganz berauscht von ihrem Anblick. Die Aufforderung Lucianas, er möge sein Weib Adriana und nicht sie mit diesen Augen der Liebe ansehen, beantwortet Antipholus I mit einer offenen Liebeserklärung, worauf Luciana hinwegeilt, wie sie sagt, um ihre Schwester um ihre Einwilligung zu bitten.

[Dromio I kommt aus dem Hause und läuft eilig über die Szene. Er wird nur durch des Antipholus I Anruf aufgehalten. Dromio I fragt, ob Antipholus ihn kenne, ob er wirklich Dromio, sein Diener, ob er er selbst sei. Es entspinnt sich ein längerer Dialog, in dem Dromio I eine genaue Beschreibung der dicken Küchenfee, der Frau des Dromio II, gibt und dem Antipholus I erzählt, dass diese Dame ihn, den Dromio I, als ihren Mann beansprucht habe. (Interpolation. Siehe Eichhoff S. 43—47)]. Dromio I erhält von Antipholus I den Auftrag, sich zu erkundigen, ob ein Schiff noch am selben Tage Ephesus verlasse, da er keine Nacht

hier zu bleiben gedenke, wo es ihm nicht geheuer zu sein scheine. [Er beabsichtigt sogar seine Liebe für Luciana zu unterdrücken, die er als „mermaid“ bezeichnet. (Interpolation. Siehe Eichhoff S. 45—46.)]

Angelo kommt mit der von Antipholus II für die Kurtisane bestimmten Kette und drängt sie dem Antipholus I trotz dessen Behauptung, sie nie bestellt zu haben, auf. Antipholus I will den Schmuck sofort bezahlen, aber schon ist Angelo weiter geeilt und hat Antipholus I seinen Betrachtungen überlassen. Dieser beabsichtigt nun, Dromio I auf dem Markte zu erwarten.

Akt IV, Szene 1. Personen: Zweiter Kaufmann, Angelo und ein Polizeibeamter.

Der Kaufmann fordert von Angelo die Rückzahlung einer ihm von diesem geschuldeten Summe. Er benötige dieselbe für seine Reise nach Persien und falls Angelo nicht gleich bezahlen wolle, so sähe er sich gezwungen, ihn durch den anwesenden Beamten verhaften zu lassen. Angelo bittet den Kaufmann, sich bis 5 Uhr zu gedulden, wo er eben diese Summe von Antipholus II für die diesem gelieferte Kette erhalten werde.

Antipholus II und Dromio II treten auf. Ersterer fordert seinen Dienen auf, ein Tauende zu kaufen, mit dem er seine Frau und ihre Galane durchprügeln wolle. Antipholus II beschwert sich dann bei Angelo über dessen Unpünktlichkeit; als dieser ihn sodann um sofortige Begleichung seiner Rechnung bittet, weist er ihn an, sich das Geld bei Adriana zu holen; die Kette solle er ihr zu gleicher Zeit hinbringen. Da nun Angelo behauptet, ihm, dem Antipholus II, vor einer halben Stunde schon besagte Kette übergeben zu haben, ent-

spinnt sich ein heftiger Wortwechsel, der mit der Verhaftung des Antipholus II endigt.

Dromio I kommt hinzu und teilt dem Antipholus II mit, dass eine Bark zur Abfahrt nach Epidamnum bereit stehe und dass er das Gepäck schon an Bord gebracht habe. Antipholus II, der ihn nicht versteht, fragt ihn nach dem Tauende, wovon Dromio I wieder nichts weiss. Da dem Antipholus II eine Verständigung nicht so rasch möglich scheint, verschiebt er die Verhandlung über diese Punkte bis später und schickt den Dromio I zu Adriana mit dem Schlüssel zu seiner Geldkassette. Dromio I soll Adriana erzählen, dass ihr Mann auf der Strasse verhaftet worden sei und soll sie um das nötige Lösegeld bitten. Er findet darin garnichts so Sonderbares, da er ja mit seinem Herrn im Hause der Adriana gespeist hat.

Szene 2. Adriana und Luciana.

Auf Adrianas Drängen erzählt Luciana die Einzelheiten ihrer Unterredung mit Antipholus I. Adriana lässt sich darauf von ihrer Eifersucht so hinreissen, dass sie ihren Mann misgestaltet, krumm, lasterhaft, verrückt, roh usw. nennt. Erst als Luciana sie fragt, wie sie denn auf einen solchen Mann eifersüchtig sein könne, gewinnt ihre Vernunft wieder die Ueberhand und sie antwortet, sie dächte doch besser von ihrem Gatten, als ihre Worte vermuten liessen und sie wünschte nur, dass andere Frauen ihn so sähen, wie sie ihn eben beschrieben habe.

Dromio von Syracus (I) kommt atemlos an und bittet um die Börse. Er ist so aufgeregt, dass die Frauen erst nach und nach erfahren, was sich ereignet

hat. Als Adriana jedoch von der Verhaftung ihres Gatten hört, händigt sie dem Dromio sofort das Lösegeld aus.

Szene 3. Antipholus I gibt seiner Verwunderung Ausdruck, dass alle Leute der Stadt ihn grüssen und ihn bei seinem Namen nennen. Dromio II kommt mit dem für Antipholus II bestimmten Lösegeld und wundert sich, seinen Herren wieder frei zu sehen. Antipholus I versteht ihn nicht, fragt ihn vielmehr, ob irgend ein Schiff zur Abfahrt bereit stehe. Nun ist die Reihe, erstaunt zu sein, wieder an Dromio I, der, wie er sagt, seinem Herren ja schon vor einer Stunde Bescheid in dieser Sache gebracht hat. [Eine Kurtisane tritt auf und bittet den Antipholus von Syracus (I) um die Kette, die er ihr versprochen habe. Antipholus I glaubt den leibhaftigen Teufel zu sehen und beschwört sie, ihn nicht zu versuchen. Sie ladet den Antipholus zum Essen ein, Dromio warnt jedoch seinen Herrn, dieser Einladung Folge zu leisten. Darauf fordert die Kurtisane einen Ring von Antipholus zurück, den sie ihm während des Mittagessens gegeben habe. (Hier zeigt es sich deutlich, dass wir es mit einer Interpolation zu tun haben, denn wie kann die Kurtisane den Antipholus zum Mittagessen einladen, das sie nach ihrer Meinung erst kurz zuvor mit ihm eingenommen hat? Ueber diese Interpolation siehe Eichhoff S. 51 — 54). Als Antipholus I sie jedoch auffordert, ihn in Ruhe zu lassen, während er und Dromio I den Schauplatz verlassen, schwört die Kurtisane, Rache zu nehmen. Sie will der Adriana erzählen, dass deren Gatte in ihr, der Kurtisane, Haus eingedrungen und ihr mit Gewalt den Ring abgenommen habe.]

Szene 4. Antipholus von Ephesus (II) und der Gerichtsdiener.

Antipholus II beruhigt den Beamten über das lange Ausbleiben Dromios und entschuldigt dasselbe mit der schlechten Laune Adrianas, die vielleicht dem Boten nicht gleich trauen möchte.

Inzwischen kommt Dromio II mit einem Tauende. Antipholus II fragt ihn, ob er das habe, wonach er ihn ausgesandt habe. Dromio II zeigt ihm das Tauende und auf die Frage des Antipholus II, wo er denn das Geld habe, antwortet er, das habe er für das Tauende ausgegeben. Antipholus II schlägt ihn daraufhin, in der Meinung, Dromio wolle ihn zum Narren halten.

[Dromio beschwert sich nun, dass er seinem Herrn nichts recht machen kann, dass er morgens mit Prügeln geweckt wird, den ganzen Tag über Schläge bekommt, überhaupt zu jeder Tagesstunde gewärtig sein muss, von seinem Herrn geprügelt zu werden.

Adriana, Luciana, die Kurtisane, Pinch usw. treten ein. Dromio II rät Adriana, sich vor dem Tauende in Acht zu nehmen, was ihm wieder neue Prügel von seinem Herrn, Antipholus II, einträgt. Dies gibt der Kurtisane willkommene Gelegenheit, sich mit der Frage an Adriana zu wenden, ob sie nicht zugeben müsse, dass Antipholus II toll sei. Adriana gesteht, dass sein Benehmen allerdings diesen Schluss zulasse und sie bittet Pinch, einen Beschwörer, ihren Gatten wieder zur Vernunft zu bringen. Dieser beginnt denn auch gleich sein Werk und beschwört den Teufel, der nach seiner Meinung Besitz von Antipholus II ergriffen hat. Antipholus befiehlt Pinch, sein törichtes Geschwätz

zu unterlassen und fragt Adriana, ob dies einer ihrer Galane sei, die mit ihr gespeist hätten. Adriana beteuert, mit ihm, ihrem eigenen Gatten, und niemanden sonst ihr Mittagessen eingenommen zu haben und glaubt, als Antipholus II und Dromio II behaupten, vor dem Hause gestanden und vergeblich Einlass gefordert zu haben, dass ein neuer Wahnanfall des Antipholus Sinne verwirre. Gatte und Gattin schmähen nun auf Dromio II, der nach Geld geschickt worden sei, dies auch von Adriana erhalten habe, während er beteuert, nur nach einem Strick ausgesandt worden zu sein. Pinch ordnet die Fesselung an, gegen welche sich nach Dromio II Rat Antipholus II möglichst wehren soll. Der Gerichtsdiener, welcher Protest einlegt, wird zum Schweigen gebracht, indem die über ihres Mannes Tollheit jammernde Adriana versprochen hat, dass sie seine Schuld tilgen wolle. Nachdem Antipholus II und Dromio II abgeführt worden sind, nennt der Gerichtsdiener den Goldschmied Angelo als Gläubiger. Bei diesem will nun Adriana Aufklärung erhalten, da sie weiss, dass Antipholus II ihr eine Kette versprochen, und die Buhlerin behauptet, ihn mit dieser Kette gesehen zu haben.

Da kommen mit gezogenem Degen Antipholus I und Dromio I. Adriana und Luciana glauben natürlich, die beiden von Pinch Gebundenen seien wieder losgebrochen und verlassen deshalb fliehend den Schauplatz, was wieder Antipholus I zu der Bemerkung Anlass gibt: „Ich sehe, diese Hexen sind bange vor Schwertern.“ Jedenfalls steht bei Antipholus I der Entschluss fest, noch am selben Tage Ephesus zu verlassen.

(Über diese Interpolation siehe Eichhoff S. 50—54 und S. 57—60.)

Akt V. Personen: Zweiter Kaufmann und Angelo. Angelo entschuldigt sich bei dem Kaufmanne, dass er gegen seinen Willen dessen Abreise verzögere und versichert, dass Antipholus (II) trotz seines Leugnens die Kette von ihm erhalten habe; des Antipholus (II) sonstiger Ruf sei tadellos und er könne sich sein heutiges Benehmen durchaus nicht erklären. Antipholus I und Dromio I treten auf. Angelo macht den Kaufmann darauf aufmerksam, dass Antipholus (I) eben diese Kette jetzt um seinen Hals trage; auf die Bitte des Angelo, Antipholus (I) möge ihm eine Erklärung für sein eigenartiges Betragen ihm gegenüber geben, bestreitet Antipholus I, jemals den Empfang der Kette geleugnet zu haben. Gegen diese Aussage erbietet sich der Kaufmann als Zeuge, worauf Antipholus bereit ist, seine Ehre mit dem Schwerte zu verteidigen. Auch der Kaufmann zieht blank, da kommen Adriana, Luciana [und die Kurtisane] herbeigeeilt und erstere beschwört den Kaufmann, ihren Gatten nicht zu verletzen, da er seiner Sinne nicht mächtig sei. Als dann Adriana einige der Umstehenden bittet, ihren Gemahl (sie hält natürlich den Antipholus I für ihren Gatten) und Dromio (I) zu binden und nach Hause zu schleppen, erkennt Dromio I die drohende Gefahr und veranlasst seinen Herren, mit ihm in die nahe Abtei zu flüchten. — Die Äbtissin tritt aus dem Kloster und fragt nach den Gründen der herrschenden Unruhe. Von Adriana über die Vorgänge belehrt, schreibt sie dieser einen Teil der Schuld an des Antipholus Wahnsinn zu, da

sie, wie Adriana selbst zugibt, ihren Mann Tag und Nacht mit ihrer Eifersucht gequält habe. Adriana verlangt die Auslieferung ihres vermeintlichen Gatten, die Äbtissin verweigert diese. Als letztere sich den Bitten ganz unzugänglich zeigt, beschliesst Adriana auf Luciana's Rat, sich beim Herzoge zu beschweren, der sich gerade nähert, um der Hinrichtung des Aegeon beizuwohnen.

Der Herzog mit Gefolge, Aegeon und der Scharfrichter treten auf.

Der Herzog verkündet nochmals, dass der Kaufmann von Syracus frei sein solle, wenn sich jemand finde, der das Lösegeld für ihn bezahlen wolle. Statt jeder Antwort wirft sich Adriana dem Herzog zu Füssen mit der Bitte, die Äbtissin zur Herausgabe ihres, der Adriana, Gatten zu veranlassen. Der Herzog, der der Verdienste des Antipholus II gedenkt, befiehlt die Äbtissin vor sich. [Da kommt eine Magd angestürzt und meldet, dass Antipholus (II) in seinem Hause grosse Verwirrung anrichte; er prügele die Mägde der Reihe nach durch, habe Pinch gefesselt und ihm Bart und Haar abgesengt und werde ihn sicher noch töten, wenn Adriana nicht schleunigst Hilfe sende. Antipholus habe auch geschworen, sich an Adriana zu rächen. Adriana schenkt dieser ganzen Aussage keinen Glauben, da sie ja ihren Gatten und dessen Diener in der Abtei vermutet.] Sie glaubt daher Gespenster zu sehen, als Antipholus II und Dromio II plötzlich auftreten. Antipholus II fordert vom Herzoge Gerechtigkeit und Bestrafung seiner ungetreuen Frau, indem er alles Leid darlegt, das ihm an diesem Tage widerfahren ist. Der

Goldschmied zeugt gegen Adriana, da er bestätigt, dass sie ihren Gemahl nicht in das Haus gelassen habe. — Die nächste Anklage des Antipholus II richtet sich gegen Angelo, der ihn habe verhaften lassen, weil er eine Kette habe nicht bezahlen wollen, die er, Antipholus II, noch garnicht erhalten habe. Angelo beteuert, Antipholus habe die Kette bekommen und der zweite Kaufmann fügt hinzu, dass Antipholus zuerst den Empfang der Kette bestritten habe. Nach einiger Zeit jedoch sei er mit der Kette um den Hals erschienen und habe behauptet, den Empfang derselben niemals geleugnet zu haben. Darauf habe er, der Kaufmann, auf ihn gezogen und Antipholus samt seinem Diener seien in die Abtei entflohen, von wo sie auf ihm ganz unfassliche Weise entkommen seien. Als nun Antipholus II bestreitet, weder jemals an diesem Tage die Mauern der Abtei betreten, noch die Kette erhalten, noch das spätere Zusammentreffen mit dem zweiten Kaufmanne gehabt zu haben, weiss sich der Herzog gar keinen Ausweg mehr aus diesem Labyrinth von Aussagen und kommt zu dem Schlusse, dass alle Anwesenden entweder betrunken oder verhext sein müssen; er will die Äbtissin um Rat fragen, als er von Aegeon, der jemanden gefunden zu haben glaubt, der das Lösegeld für ihn bezahlen würde, unterbrochen wird. Auf die Aufforderung des Herzogs, er solle sich frei äussern, stellt Aegeon an Antipholus II und Dromio II die Frage, ob ihre Namen nicht Antipholus und Dromio seien und ob sie sich seiner nicht erinnerten. Aegeon glaubt natürlich, Antipholus I und Dromio I vor sich zu sehen und ist ganz gebrochen über die Antwort des Anti-

pholus II, er sei sicher, ihn nie zuvor gesehen zu haben. Aegeon gibt zu, dass ihn der Kummer der letzten Jahre wohl sehr verändert habe, hofft aber, dass Antipholus ihn an der Stimme wiedererkennen möge. Als Antipholus jedoch erklärt, dass ihm auch der Laut der Stimme nicht bekannt sei, bricht Aegeon in laute Klage aus, dass ihn die kurze Zeit von sieben Jahren so sehr verändert habe, dass sein eigener Sohn ihn nicht wiedererkenne. Antipholus II erklärt, seinen Vater niemals gekannt zu haben und als Aegeon erwidert, dass er ja erst vor sieben Jahren in Syracus Abschied von ihm genommen habe, ruft Antipholus II den Herzog zum Zeugen an, dass er nie in seinem Leben in Syracus gewesen sei. Der Herzog bestätigt diese Aussage und äussert die Ansicht, dass das Alter wohl den Aegeon etwas faseln mache. Zur Rechtfertigung des armen Alten erscheint die Äbtissin mit Antipholus I und Dromio I. Adriana glaubt ihren Augen nicht trauen zu dürfen, da sie plötzlich zwei Gatten zu sehen meint. Antipholus I erkennt seinen Vater wieder, die Äbtissin gibt sich Aegeon als sein Weib Aemilia zu erkennen und berichtet über ihr Schicksal seit dem Schiffbruche. Antipholus II erbietet sich, das Lösegeld für seinen Vater zu zahlen; der Herzog entgegnet jedoch, dass Aegeon auch ohne dies frei sei. [Die Kurtisane erhält ihren Diamantring zurück. (Interpolation, siehe Eichhoff S. 63.) Aemilia ladet den Herzog und alle Anwesenden nach der Abtei ein; dort wollen sie ihr Wiedersehen feiern und sich gegenseitig ausführlich über ihre Schicksale berichten. Gleichsam wie einen letzten matten Blitz, wenn die Wolken ihre tolle Schlacht

geliefert, gibt es noch zum Schlusse eine Verwechslung, indem Dromio I den Antipholus II für seinen Vater hält und ihn fragt, ob er das Gepäck wieder aus dem Schiffe zurückholen solle. Das Stück schliesst mit einem Gespräche der beiden Dromios, die auch voller Wiedersehensfreude sind und sich gegenseitig in das Haus hineinkomplimentieren.

Hauptteil.

I. Interpolationen vor der ersten Drucklegung der Komödie der Irrungen in der ersten Folio von 1623.

Eichhoffs Ansicht über Interpolationen im Allgemeinen habe ich oben schon kurz angegeben. Jetzt will ich kurz anführen, welche Interpolationen er in der „Comedy of Errors" annimmt.

Erwähnen möchte ich, dass Eichoffs Schrift u. a. besprochen wurde in den folgenden zwei Zeitschriften:

1. Englische Studien. 35. Band, 1905. Seite 132 ff. Besprechung von Hermann Jantzen:

. . . . Es ist nicht meine Absicht, hier ausführlich auf Einzelheiten, Nachprüfungen oder Widerlegungen von Eichhoffs Aufstellungen einzugehen; nur einige anspruchslose Bemerkungen dazu seien ausgesprochen. Zu den Äusserungen über die Eigenmächtigkeiten der Drucker und Verleger im elisabethanischen Zeitalter hätte es sich sehr empfohlen, die ausserordentlich sorgfältige und gelehrte Arbeit von Van Damm und Stoffel: „Chapters on English Printing, Prosody and Pronunciation" (Anglistische Forschungen, hrsgg. von J. Hoops IX, Heidelberg 1902) heranzuziehen, in der eine Fülle zuverlässigen Materials deren Willkür ganz einwandfrei darlegt. Bei der Besprechung der Ein-

schiebungen selbst geht der Verfasser sehr scharfsinnig vor, und gegen seine Beweisführung ist kaum etwas einzuwenden, wenn nicht etwa die Tatsache, dass er das englische Publikum zu Shakespeares Zeiten und dessen ästhetisches und moralisches Empfinden zu hoch einschätzt, so z. Bsp. S. 47 und besonders S. 53/54, wo von der berüchtigten Kurtisane die Rede ist. Was Literatur und Leben — gerade auch am Hofe Elisabeths — vertrugen und leisteten, übersteigt ja ganz wesentlich unsere modernen Begriffe nach denen wir ja jenes Zeitalter bekanntlich nicht allein beurteilen dürfen.

2. Beiblatt zur Anglia. 1904, S. 107—108. Besprechung von W. Bang.

Der Kritiker beschäftigt sich nur mit dem 3. Teile von Eichhoff's Schrift, nämlich dem Kapitel: „Sonstige Textfragen". S. 64—77. Da er also garnicht auf Eichhoffs Interpolationstheorie eingeht, so muss ich annehmen, dass er trotz der scharfen, teilweise wohl sogar etwas gehässigen Kritik, die er an Eichhoff übt, nicht im Stande war, etwas gegen die Beweisführung in dessen Interpolationstheorie ins Feld zu führen.

Eichhoff erklärt die folgenden Verse der „Comedy of Errors" als Interpolationen (Verse nach der Globe Edition):

Akt II	Szene 2	Vers 35—110
„ III	„ 2	„ 71—151
„ III	„ 2	„ 157—169
„ IV	„ 3	„ 45— 97
„ IV	„ 4	„ 19— 43
„ IV	„ 4	„ 44—162

Akt V	Szene	Vers	143—153
„ V	—	„	168—189
„ V	—	„	235—249
„ V	—	„	274—279
„ V	—	„	288—294
„ V	—	„	391—392

Da ich mich Eichhoffs Ansicht in allen Punkten anschliesse, auch was die Einführung der Kurtisane anlangt, im Gegensatz zu Jantzen mich zu Eichhoffs Anschauung bekenne, so wäre es gänzlich überflüssig, wollte ich hier sämtliche Punkte nochmals besprechen. Ich verweise einfach nochmals auf die Schrift Eichhoffs: Unser Shakespeare, Band I, Teil II, S. 35—64.

Um jedoch dem Leser einen Begriff zu geben, wie eingehend und sorgfältig Eichhoff beim Nachweise der Interpolationen vorgeht, gebe ich im Folgenden seine Beweisführung betreffs der Verse 35—110 der zweiten Szene des zweiten Aktes.

Er schreibt darüber, S. 40—43: Die bezeichnete Stelle steht in direktem Gegensatz zum Gang der Handlung. Antipholus S. befindet sich in einer ungemütlichen Stimmung. Der Vorfall mit seinem Diener Dromio (dem falschen) hat ihn unruhig und bedenklich gemacht. Er hat schon früher gehört, dass sich in der grossen Hafen- und Handelsstadt Ephesus viel liederliches Volk herumtreibe, und man leicht Schwindlern und Gaunern in die Hände fallen könne. Er fürchtet, dass es seinem Diener so ergangen sei, und er fühlt sich nicht mehr wohl und sicher in dieser Stadt. „If it prove so, I will be gone the sooner“ (L, 2, 103), sagt er. Jetzt kommt ihm sein Diener plötzlich wieder

entgegen, und sofort erklärt er ihm: „How now, sir! Is your merry humour alter'd? As you love strokes, so jest with me again“ (II. 2, 7.). Antipholus verbittet sich also von vornherein jeglichen Scherz, und als Dromio nicht weiss, was er aus der Rede seines Herrn machen soll, sieht dieser dies sogleich als eine Verhöhnung an und prügelt den Diener gehörig. Dromio fühlt, dass der Spass jetzt Ernst ist, und Antipholus beendigt das Intermezzo mit einer eindringlichen und sehr ernst gemeinten Warnung:

„Because that I familiarly sometimes
Do use you for my fool and chat with you,
Your sauciness will jest upon my love
And make a common of my serious hours.
When the sun shines, let foolish gnats make sport,
But creep in crannies when he hides his beams.
If you will jest with me, know my aspect,
And fashion your demeanour to my looks,
Or I will beat this method in your sconce.“

Weder Herr noch Diener sind also zum Scherzen aufgelegt, und nun soll Antipholus in vollkommener Nichtachtung alles dessen, was er soeben gesagt und getan, sich mit seinem Diener in ein langes Witzgefecht einlassen, in dem sogar dem Diener die führende Rolle zufällt. Das ist in sich unmöglich. Man beobachte, wie durch das ganze Stück hindurch der Unterschied zwischen Herr und Diener auf das feinste uud sorgfältigste gewahrt wird, und überlege sich, ob eine solche Verwischung des Unterschiedes wie hier damit verträglich ist. Antipholus spricht hier zu seinem Diener wie ein Clown zu einem anderen; wir stehen hier plötzlich

zwei ganz neuen Personen gegenüber, die nur noch die Namen des Antipholus und des Dromio haben.

Auf die Albernheit und Abgeschmacktheit des Inhalts dieser Partie will ich nur einfach hinweisen und gleichzeitig hervorheben, wie würdig und natürlich der Ton sowohl vorher wie nachher ist. Zwei Merkmale sind es, die mir die Schönheit des weitaus grössten Teils von C. E. auszumachen scheinen, — die bilderreiche Sprache und die Natürlichkeit des Inhalts. In der Rede des Antipholus, die der Interpolation gerade vorausgeht, ist die plastische, klare Ausdrucksweise besonders deutlich in den Versen:

„Your sauciness will jest upon my love
And make a common of my serious hours."

Indem Dromio nicht die rechte Stunde für seine Spässe abzuwarten versteht, macht er gleichsam die einsamen stillen Wege, auf denen man in „ernsten Stunden" wandelt, zu einer vielbegangenen Landstrasse. („The allusion is to those tracts of ground destined to common use, which are thence called commons" Steevens.) Durch seinen Vorwitz bringt er gleichsam seinen Herrn, der allein gelassen sein will, in Gesellschaft, die diesem nicht zusagt. Das Ungeziemende, Unerwartete und Unerträgliche der Situation kann nicht präziser und schöner ausgedrückt werden, — und dieser Antipholus soll nun bereit sein, auf die schalsten Witzeleien einzugehen! Die Natürlichkeit des Inhalts aber erkennt man daran, dass die Worte ziemlich allgemeine Stellung haben, die Redeweise sich also dem Sprichworte nähert und sich gut zu Citaten eignet. Wir haben ein solches allgemein anwendbares Wort in den Zeilen:

„When the sun shines, let foolish gnats make sport,
But creep in crannies, when he hides his beams."

Aber auch das übrige der Rede ist allgemein menschlich, wir fühlen, dass wir ganz leicht Gelegenheit haben könnten, ebenso zu sprechen. In der Rede der Adriana, die gleich auf die Interpolation folgt, ist die grosse Natürlichkeit der Worte sehr in die Augen fallend. Man merkt, wie diese Worte aus einem heissen Herzen kommen. Wie leicht kann man Worte zitieren, wie: „The time was once etc." (II,2, 115). Ein Beispiel aber von wunderbarer Plastik haben wir in den Zeilen:

„For know, my love, as easy may'st thou fall
A drop of water in the breaking gulf
And take unmingled thence that drop again,
Without addition or diminishing,
As take from me thyself and not me too."

Kann man das innige Verhältnis zwischen Gatten und Gattin, die engste, wundervollste und heiligste Vereinigung, die es gibt, deutlicher und herrlicher schildern, als durch den Vergleich mit der Verbindung zwischen einem Tropfen, der in das Meer gefallen ist, und dem Meer selbst? Diese Verbindung ist wirklich unauflösbar, und die Worte der Adriana machen uns den Umstand, auf den es hier vor allem ankommt, augenblicklich und ganz unwidersprechlich klar. Die interpolierte Stelle widerspricht also nicht nur der ganzen Handlung, sondern sie entbehrt auch jene zwei Hauptkennzeichen des Kontextes, die ich eben zu schildern suchte.

Drittens aber kommt in dieser Stelle auch nicht das Geringste vor, wodurch die Handlung gefördert würde. Drama aber ist Handlung, und dieses Stück hat sehr viel Handlung, sodass eine solche Partie, wie diese Clown-Szene auch schon deshalb ganz aus dem allgemeinen Rahmen herausfällt.

Die Rede des Antipholus II, 2, 34 geht also gleich weiter mit: „But soft! who waft us yonder? (II, 2, 111.)

In derselben anschaulichen und klaren Weise sind die übrigen Interpolationen besprochen.

Dass aber auch schon die Bearbeiter der Komödie der Irrungen, mit denen wir es im folgenden Teil der Arbeit zu tun haben werden, die oben angeführten Stellen, wenigstens zum grössten Teile als Interpolationen empfunden haben müssen, beweist die folgende Übersicht.

Vergleichende Übersicht über die bei den einzelnen Bearbeitern ausgelassenen Verse mit den von Eichhoff als Interpolationen bezeichneten Versen.

(Verse nach der Globe Edition zitiert.)

Akt	Sz.	Eichhoff	Hull	Woods I	Woods II	Reynolds	Bemerkungen
II.	2	35—110	34—40 43—44 47—51 60—110	40 - 64 69—110	49 54 - 64 69—110	34—40 43—44 47—51 60—110	Woods I.-Bearbeitung von 1780 Woods II.-Bearbeitung von 1784
		152—153	152 - 153	150—153	115—153	152—153	
III.	2	71 - 151	86 88 92 95 101—143	105 - 106 110 - 143	105—114 116 - 142 150—151	86 - 88 92 95 101 - 143	
		157—169	157—158 163—169	157—158 161 - 169	157—158 161 - 169	156 - 158 161—169	

Akt	Sz.	Eichhoff	Hull	Woods I	Woods II	Reynolds	Bemerkungen
IV.	2	33–40	33 36 39–40	1–66	1–66	33 36 39–40	
		54–62	54–62			54–62	
	3	45–97	48–55 59–81 87–92	51–58 68 71 72–79 86–92	1–97	48–55 59–81 87–92	
	4	19–43		22–23 28–41	22–23 28–41		
		44–162	60 77–78 111 124 129–132 151 162	51–52 54 59–62 67 69–70 75–78 82–84 96–97 105–106 108 111 114–119 123–124 132–162	45 51–52 54 57–62 67 69–84 96–97 105–106 111 114–121 123–124 129–131 133–162	60 77–78 111 124 129–132 151 162	
V.	—	143–153	150 z. T. 151	143–144 150–153	140–144 146–147 150–154	150 z. T. 151	
	—	168–189	170–177 182–183	171–175 183	171–177 179–199	170–177 182–183	
	—	235–249	214–253	224–253	224–253	214–253	
	—	274–279			276–277		
	—	288–294	288–290 292–294	291–294	291–294	288–290 292–294	
	—	391–392	391–391		391–407	391–392	

Diese Übersicht lehrt uns aber noch etwas. Vergleichen wir nämlich in ihr die Rubriken Hull und Reynolds, so sehen wir, dass dieselben fast genau übereinstimmen. Dies lässt uns vermuten, dass die Hull'sche

Ausgabe die Grundlage für die Reynoldsche Bearbeitung gewesen ist, was sich auch in Wirklichkeit so verhält, wie wir im folgenden Teile beweisen werden.

Wir kommen nun zum zweiten Hauptteile unserer Betrachtung, der behandeln soll:

Die uns überlieferten englischen Bühnenbearbeitungen der „Comedy of Errors".

1. Die Bearbeitung von Thomas Hull, (gedruckt 1793).
2. The Twins, or: Which is which? von William Woods. 1780.
3. The Twins, or: Which is which? von William Woods. 2te Änderung 1784.
4. Die Umarbeitung von Frederick Reynolds 1819.

Die zweite und dritte Bearbeitung ist im Britischen Museum in London zu finden und zwar verzeichnet sie der Katalog No. 49 unter: Shakespeare's works, separate editions; Comedy of Errors, wie folgt:

The Twins, or: which is which? a farce in three acts, altered from Shakespeare's Comedy of Errors. By W. Woods. (an abridgment). Edinburgh 1780. 8⁰

No. 11763 f. 2.

Another edition. See Bell (J.) Supplement to Bell's Britsh Theatre vol. 4. 1784. 12⁰

Nr. 82b. 21.

Im Britischen Museum ist dann auch noch die von Kemble revidierte Hull'sche Bearbeitung vorhanden und unter derselben Rubrik, wie die „Twins" verzeichnet, als:

Shakespeare's Comedy of Errors adapted to the stage by T. Hull, revised by J. P. Kemble and now

first published as it is acted at the Theatre Royal in Covent-Garden. Few M. S. notes. Printed for the Theatre. London 1811. 8°.

Nr. 11765 c. 14.

Die 1793 im Drucke erschienene Bearbeitung von Hull und die Aenderung der Comedy of Errors von Reynolds finden wir nicht im Britischen Museum, sondern in der „Shakespeare Memorial Liberary" in Birmingham.

Die erstere findet sich in dem Shakespeare-Katalog verzeichnet unter: Editions of the separate plays of Shakespeare: The Comedy of Errors:

Comedy of Errors, with alterations from Shakespeare. Adapted by T. Hull. (Covent-Garden) 8°. 1793.

Nr. 142353.

Die Reynold'sche Umarbeitung findet sich unter derselben Rubrik, jedoch in der Unterabteilung: Alterations, adaptations:

The Comedy of Errors: with alterations, and with songs, etc., from the plays, poems and sonnets of Shakespeare. (Covent-Garden) dus. 1819.

Nr. 2720.

Schon der Umstand, dass die Hull'sche Bearbeitung in dem Katalog der Shakespeare-Bibliothek in Birmingham nicht unter: „Alterations, adaptations etc." verzeichnet ist, lässt uns vermuten, dass wir es mit einer eigentlichen Aenderung nicht zu tun haben. Ebenso wenig weist die von Kemble revidierte Ausgabe, die wir im Britischen Museum haben, von der aber auch in Birmingham ein Exemplar ist, irgend welche bedeu-

tenden Aenderungen auf. Die letztere hat, wie ich oben schon andeutete, Reynolds als Grundlage bei seiner Bearbeitung gedient. Nur aus diesem Grunde will ich hier mich näher mit ihr befassen; die Abweichungen der Hull-Kemble'schen Ausgabe von der Hull'schen von 1793 sind so verschwindend klein und völlig belanglos, dass ich sie nicht weiter zu besprechen brauche.

Die folgende Uebersicht wird am besten zeigen, wie weit die einzelnen Bearbeitungen in ihren Kürzungen des Shakespeare'schen Textes übereinstimmen. Ich gebe die fehlenden Verse nach der Globe-Edition an, bezeichne die von Kemble revidierte Hull'sche kurz mit „Kemble", die beiden Woods'schen von 1780 und 1784, wie oben mit Woods I und Woods II.

Übersicht über die in den einzelnen Bearbeitungen fehlenden Verse von Shakespeare's Comedy of Errors.

Akt	Szene	Hull	Kemble	Woods I	Woods II	Reynolds
I.	1	4	4	1–2	1–159	4
				4–10		
				14–19		
				27		
				30		
				32–36		33–35
		39–40	39–40	39		39
		43	43	43		43
		45–49	45–49			45–49
		70–76	70–76	64–76		70–76
		81	81			81
		85	85	85		85
		89 z.T.	89 z.T.			89 z.T.
		90–91	90–91	88–92		90–91
		94	94	94		94
		95 z.T.	95 z.T.			95 z.T.
		96	96			96
		98–101	98–101	98–100		98–101
		103	103			103
		105–107	105–107	105–109		105–107
		108 z.T.	108 z.T.			108 z.T.
		109 z.T.	109 z.T.			109 z.T.
		114–115	114–115	116–119		114–115
		118 122	118–122			118–121
				129		
		136–137	136–137			136–137
		145	145	141–149		145
				153		
		156–157	156–157	157		156–157
		159	159	159		159
	2	6	6	3–7	2–7	6
				11–15	11–15	
				20	20	
					22–23	
				25	25	
				26 z.T.	26 z.T.	
				28–31	28–41	
		41	41	41		41
				47–52	47–52	
				59–71	60–61	
		64–65	64–65		64–65	64–65
					70–72	
				80	80	
				87–90	87–60	
					94	
		98–102	98–102	98–103	98–103	98–102
		104–105	104–105			104–105

Akt	Szene	Hull	Kemble	Woods I	Woods II	Reynolds
II.	1	8 21 23 31—35 64 78—80 103 107—108 110 z.T. 111—113 116	8 21 23 31—35 38—41 51—54 64 78—80 103 107—108 110 z T. 111—113 116	7—11 14—32 34—35 86—116	1—116	8 21 23 31—35 38—41 89—93 98 z.T. 99 102—103 107—108 110 z.T. 111—113 114—116
	2	5—6 34—40 43—44 47—51 60—110 124—125 130 141 - 142 146 152—152 163 173—174 190—204 218—221	5—6 34—40 43—44 47—51 60—110 124-125 130 152-152 163 173—174 190 204 218 - 221	3 13—14 22 29 - 31 40—64 69—110 115—148 150—153 157 159—161 163 173—183 187—204 206—207 215—217	1—6 9—12 13 z.T. 21 z.T. 22 26—31 49 54 64 69—110 115-153 157 163 173—183 187—204 206—207 214—220	5—6 34—40 43—44 47—51 60—110 115—120 124—125 130 132—148 152—153 163 173—174 190—204 218—221
III.	1	 13—18 21—29 33 40—41 44—46 51 - 53 55—57	 13—18 21—29 33 40—41 44—46 51—53 55—57	 9—12 16—19 21—29 33 39—41 45 56	5 9—12 16—19 21 30 33 39 - 40 45—56	 13—18 21—29 33 40—41 44—46 51—53 55—57

Akt	Szene	Hull	Kemble	Woods I	Woods II	Reynolds
III.	1	59–60 62 65–84 120—121 123	59–60 62 65–84 120—121 123	59–60 62 65–72 75–84 87 89–90 92 98–106 111 118 120—121 123	59–60 62 65–72 75–84 87–94 98–106 108 110–111 118 120–121 123	59–60 62 65–84 120—121 123
	2	 4 8 13—14 30—32 35 43 52 64 68 86–88 92 95 101—143 157—158 163–169 185–190	 4 8 13—14 19—24 30—32 35 43 52 64 68 86—88 92 95 101—143 157—158 163–169	2 z.T. 3—4 7—28 30–40 43–46 48–52 55–56 58—59 62—67 105–106 110–143 157–158 161–169	1–70 105–114 116–142 150–151 157–158 161–190	 4 8 19—24 30—32 35 43 52 64 68 86—88 92 95 101—143 156—158 161—169 185–190
IV.	1	 21 25–26 98 109—113	 21 25–26 98 109—113	2–4 9–11 19–21 24–26 28–29 34–35 45–64 67—70 77–78 88–92 101 109—113	2–4 9–11 19–21 24–26 28–29 50–51 55–64 78 87–92 104 110—113	 21 25–26 98 109–113

Akt	Szene	Hull	Kemble	Woods I	Woods II	Reynolds
IV.	2			1—66	1—66	3
		20	20			20
		22—24	22—24			22—24
		26—28	26 - 28			26—28
		33	33			33
		36	36			36
		39—40	39—40			39—40
		50 z.T.	50 z.T.			50 z.T.
		51—52	51—52			51 52
		54—62	54—62			54 - 62
		65—66	65—66			65 - 66
	3			5	1—97	
		15—18	15—18	15—33		15—19
		23—24	23—24			23—24
		27—28	27—28			27—28
		48—55	48—55	51—58		48—55
		59—81	59—81	68		59—81
				71		
				72—79		
		87—92	87—92	86—92		87 - 92
	4			1—3		
				6 - 7		
				22—23	22—23	
				28—41	28—41	
					45	
				51—52	51—52	
				54	54	
		60	60	59—62	57—62	60
				67	67	
				69—70	69—84	
		77—78	77—78	75—78		77—78
				82—84		
				96—97	96 - 97	
				105 - 106	105—106	
				108		
		111	111	111	111	111
				114—119	114—121	
		124	124	123—124	123—124	124
		129—132	129—132	132—162	129—131	129 - 132
		151	151		133—162	151
		162	162			162
V.				4—8	4—8	
				11—12	11 - 12	
				15—18	15—21	
					25—26	
		34—35	34—35		35	34—35
				40 - 41	40—41	
					43	
				46	46	

Akt	Szene	Hull	Kemble	Woods I	Woods II	Reynolds
V.				52—53	49—90	
				60		
				62		
				81—82		
		83—84	83—84			83—84
				88		
		100	100	98—107	98—107	100
				114—117	114—117	
				121—123	121—123	
					126	
					128—129	
					132	
				137—138	137—138	
				141		
				143—144	140—144	141—144
					146—147	146—148
		150 z.T.	150 z.T.	150—153	150—154	150 z.T.
		151	151			151
				158—164	158—164	158
		170—177	170—177	171—175	171—177	170—177
		182—183	182—183	183	179—189	182—183
						186 z.T.
						187
				198	198	
		201—202	201—202	201—202	201—202	201—202
				209	209	
		214—253	214—253	215—217	215—217	214—253
				219 z.T.	219 z.T.	
				220 z.T.	220 z.T.	
				224—253	224—253	
		256—268	256—268	259—268	259—264	256—268
					266	
					268	
				270	270	
		272	272	272	272	272
					276—277	
		281	281			281
		288—290	288—290			288—290
		292—294	292—294	291—294	291—294	292—294
				298—299	298—299	
		302—306	302—306	304—306		302—306
				311—318	311—319	
					321—322	
				326—329	326—329	
				333 z.T.	333 z.T.	
				334 z.T.	334 z.T.	
		335—336	335—336			335—336
		338	338			338
				340	340	
		346—348	346—348			346—348

Akt	Szene	Hull	Kemble	Woods I	Woods II	Reynolds
V.		357–359	357–359	355–361 364 367–368	355–368	367–368
		377	377	376–384	372–388	372–392
		381	381	386		
		387	387	389		
		391–392	391–392	396–407		
		400–402	400–402			400–402
		408–425	408–425	410	410	408–416
				414–416	414–416	
				419 z.T.	419 z.T.	

Von den bei Hull ausgelassen Versen sind von Pope als unecht die folgenden bezeichnet:

Akt	II	Szene	2	Vers	35—107
„	III	„	1	„	21—29
„	„	„	„	„	65—83
„	IV	„	2	„	54—62

Ein Vergleich der Rubriken Hull-Kemble und Reynolds in der Übersicht über die in den einzelnen Bearbeitungen fehlenden Verse der Comedy of Errors beweist, das sich Reynolds hierin fast ganz und gar an die von Kemble revidierte Ausgabe der Hullschen Bearbeitung angeschlossen hat.

Nur in den folgenden Versen zeigt er eine Übereinstimmung mit Woods gegen Hull:

Akt	I	Szene	1	Vers	33—35
„	II	„	1	„	89—93
„	„	„	„	„	98 z. T. —99
„	„	„	„	„	102
„	„	„	„	„	114—115
„	„	„	2	„	115—120
„	„	„	„	„	132–148
„	III	„	2	„	161—162

Akt	IV	Szene 2	Vers	3
„	V	—	„	141—144
„	„	—	„	146—147
„	„	—	„	158
„	„	—	„	186 z. T. —187
„	„	—	„	367—368
„	„	—	„	372—376
„	„	—	„	378—380
„	„	—	„	382—386
„	„	—	„	388—390

Es wäre aber nach meiner Ansicht falsch, daraus abzuleiten, dass Reynolds auch die Woodsche Bearbeitung mit als Unterlage gedient habe, denn erstens sind die Stellen, wo er sich mit ihm deckt, so unbedeutend, dass man wohl annehmen kann, es sei eine zufällige Übereinstimmung, und zweitens ist mit Sicherheit zu vermuten, dass er bedeutend grössere Übereinstimmungen zeigen würde, wenn er die Woodsche Bearbeitung mit benutzt hätte. Seine Übereinstimmung mit Hull-Kemble dagegen ist ja so in die Augen fallend, dass es gar keinem Zweifel unterliegen kann, dass diese Bearbeitung seine einzige Quelle gewesen ist. In Genest, Some account of the English stage, Bd. 9, S. 46 finden wir auch hierfür die Bestätigung: „Kemble published Hull's alteration of the Comedy of Errors, as revised by himself. It does not differ materially from the original, except the description of Dr. Pinch in the 5th act. Little has been omitted what ought to have been retained, some few changes are made in the text, some for the better, some for the worse. The additions are inspid, but sometimes necessary, as

in the 2nd scene of the 3rd act. Reynolds, when the important business of a song is not concerned, does not differ much from Kemble's text." . . .

Ich will daher die von Kemble revidierte Hull'sche Bearbeitung zunächst behandeln, als Grundlage für die Besprechung der Reynold'schen Änderung von Shakespeares Comedy of Errors.

Thomas Hull wurde 1728 als Sohn eines Apothekers in London geboren. Ursprünglich für den geistlichen Stand erzogen, ergriff er später den Beruf seines Vaters. Nach einem unglücklichen Versuche, dieses Gewerbe auszuüben, ging er zur Bühne und erschien zuerst am Smock Alley Theatre in Dublin und dann in Bath. 1759 siedelte er an das Covent-Garden Theatre über und heiratete im nächsten Jahre Miss Morrison von der Truppe dieses Theaters. Hull ist die erste Gründung eines Alters- und Invaliditäts-Fundus für das Theater in London zuzuschreiben. Als 1775 Mr. Colman die Leitung des Covent-Garten Theaters niederlegte, übergab er dieselbe Thomas Hull. Nach 8 jähriger sehr erfolgreicher Tätigkeit fand dieser jedoch diese Wirksamkeit zu arbeitsreich und übertrug sein Amt an Mr. Lewis, während er selbst in Vaterrollen noch Vorzügliches leistete. Er war der Autor folgender Werke: 1) „History of Sir William Harrington." Roman in 4 Bänden 1771. — 2) „Genuine Letters from a Gentleman to a young Lady, his pupil." 2 Bände 1772. — 3) „Richard Plantagenet," a legendary tale. 1774. — 4) Select letters between the late Duchess of Sommerset etc. 1778. — 5) „Moral tales in verse." 2 Bände 1797. — Ferner dichtete, bezw. bearbeitete

er eine Reihe von dramatischen Werken, darunter: The Comedy of Errors. —

Hull starb am 22. April 1808 in seinem Hause, nahe Dean's Yard, Westminster, im 81. Lebensjahre. — (Siehe auch: Biographia Dramatica, Band I, S. 279 ff. und Allibone, Bd. I, S. 913.)

Über Kemble's Leben und Werke siehe: Biogr. Dram. I, 422 ff.; Dictionary of National Biography, Band 30, S. 372—378. Allibone, Bd. I, S. 1016. Ebenso in: Burmeister, Otto: Nachdichtungen und Bühnenbearbeitungen von Shakespeare's „Merchant of Venice". Diss. Rostock 1902. S. 61/62.

Was die handelnden Personen angeht, so ist zu bemerken, dass Hull den ersten Kaufmann = Cleon, den zweiten Kaufmann = Chares, die Kurtisane = Lesbia, Luce = Bridget nennt, ausserdem eine neue Person einführt, deren ganze Rolle in dem Singen seine Liedes besteht.

In Akt I, Szene 1 zeigt Hull keine wesentlichen Abweichungen von Shakespeare

Akt I, Szene 2. Hull hält es für nötig, Dromios I Worte:

17. „Many a man would take you at your word,

18. And go indeed having so good a mean."

noch weiter auszuspinnen, wie folgt: Hull, Seite 9, Vers 16 ff:

And go away indeed, having so great
A treasure in his charge. — Of what strength do
You conceive my honesty, good master,
That you dare put it to such temptation?

A. I. Of proof against a greater charge than this:
Were it remiss thy love would strengthen it.
I think thou would'st not wrong me if thou could'st.

Dro. I. I hope I should not, sir; but there is such
A thing as trusting too far. Odd's heart, 'tis
A weighty matter; and if balanc'd in
A stilliard against my honesty, I doubt. —

A. I. That very doubt is my security:
No further argument, but speed away.

Dro. I. Aye, but master, you know the old saying,

A. I. Then thou hast no occasion to tell me it.
Begone, I say."

Hull glaubte wohl, dass Dromio I Treue durch Shakespeare in den Worten des Antipholus I: „A trusty villain, sir" . . nicht genug hervorgehoben würde und erweiterte deshalb den Dialog. — Es ist aber doch recht unwahrscheinlich, dass Antipholus den Kaufmann warten lässt, während er sich mit seinem Diener über dessen Treue in eine längere Diskussion einlässt.

Am Schlusse der Szene finden wir eine Erweiterung des Monologs von Antipholus I. Hull fährt nach den Worten:

104 „If it prove so, I will be gone the sooner."

fort:

„Misguided by my hopes, in doubt I stray,
To seek what I perchance may never find.
May not the cruel hand of destiny,
Ere this have render'd all my searches vain?
If so, how wretched has my folly made me!
In luckess hour, alas! I left my home,

Left the fond comforts of a fathers love.
The only bliss my fortune had in store,
For dubious pleasures on a foreign shore."

Diese Hoffnungslosigkeit und melancholische Stimmung des Antipholus wäre an sich sehr wohl zu erklären, da er annehmen muss, dass ihn jetzt sogar sein bisher treuer Begleiter, Dromio, betrogen habe und er von nun ab ganz allein stehen werde. Aus diesen Erwägungen heraus ist wohl auch der Zusatz entstanden. Er ist jedoch deshalb nicht am Platze, da es doch wahrscheinlicher ist, dass Antipholus, in der Besorgnis um sein Geld, so schnell wie möglich nach seinem Gasthofe eilt, als dass er sich langen Träumereien über die Unzweckmässigkeit seiner Reise hingibt.

In Akt II, Sene 1 hat Hull die gereimten Verse des Dialoges zwischen Adriana und Luciana alle in Blankvers umgewandelt. Der Grund hierfür ist vermutlich in der Tatsache zu suchen, dass der männliche Reim in einem längeren Dialoge, wie diesem, für den Hörer sehr ermüdend wirkt. Wie wir wissen, hat ja auch Shakespeare in seinen spätesten Schöpfungen den Endreim so gut wie ganz vermieden und ihn nur am Ende von Szenen und Akten noch zuweilen angewandt.

Akt II, Szene 2. Von dem Witzgefecht zwischen Antipholus I und Dromis I, (Vers 35—110), das schon Pope als eine Interpolation erkannt hatte, (er bezeichnet die Verse 35—107 als solche) finden wir auch bei Hull nur einzelne Verse, ein Beweis, das er sich Popes Ansicht anschliesst, oder wenigstens den Dialog in der uns in den Folios überlieferten Form als störend für den Fortgang der Handlung empfindet.

Die Verse 132—148 hat Hull in einer von ihm im dritten Akte eingeschobenen Szene verwendet.

Sodann fehlen die Verse 190—204. Hull hat jedenfalls erkannt, dass diese Verse durchaus nicht mit den Versen vorher und nachher harmonieren, die einen ernsten Charakter zeigen, während die Verse 190—204 rein possenhaft .wirken. Ich halte diese Stelle zwar nicht für eine Interpolation im eigentlichen Sinne, nehme aber an, dass die Verse jedenfalls nicht an dieser Stelle gestanden haben, sondern eher, samt Vers 189, am Schlusse der Szene. Der Vers 207 ist wohl Interpolation. Während Hull noch einige eigene Verse hinzufügt, dagegen die Verse 190—204 ganz auslässt, möchte ich die folgende Fassung der Szene als die ursprüngliche annehmen:

183. Ant. S. To me she speaks, she moves me for her theme:
184. Ant. S. What, was I maried to her in my dream?
185. „ Or sleep I now and think I hear all this?
186. „ What error drives our eyes and ears amiss?
187. „ Until I know this sure uncertainty,
188 „ I'll entertain the offer'd fallacy.
205. Adr. Come, come, no longer will I be a fool,
206. „ To put the finger in the eye and weep.
208. „ Come, sir, to dinner. Dromio keep the gate.
209. „ Husband, I'll dine above with you to-day

210. Adr. And shrive you of a thousand idle pranks.
211. „ Sirrah, if any ask you for your master,
212. „ Say, he dines forth and let no creature enter.
213. „ Come sister. Dromio, play the porter well.
214. A. S. Am I in earth, in heaven, or in hell?
215. „ Sleeping or waking? mad or well-advised?
216. „ Known unto these and to myself disguised!
217. „ I'll say, as they say and persever so.
218. „ And in this mist at all adventures go.
219. Dro. S. Master, shall I be porter at the gate?
220. Adr. Ay; and let none enter, lest I break your pate.
221. Luc. Come, come, Antipholus, we dine too late.
189. „ Dromio, go bid the servants spread for dinner!
190. etc. — — —

Ich will aber den „schönen" Monolog Dromios von Syracus, den Hull hier nach dem Verse 213 bringt, nicht mitzuteilen unterlassen, da Hull's Buch in Deutschland sehr selten ist.

Dro. Syr. „Spread for dinner! I am afraid I shall
Be somewhat awkward, as I am not well
Acquainted with the customs of the house:
Though I suppose they'll be so courteous
To teach a new comer. Ay, there go, —

The house with the green doors, — and have taken
My master with 'em. I must follow, — sure,
We are in the land of fairies aud converse
With sprites and goblins. I wish they may'nt have
Infected my poor master, for even now,
He swore to a discourse, I held with him
Here on the mart; when I can swear I was
Talking to the strong box yonder at the Centaur. —
Mighty odd, all this!
Howe'er, my comfort is that, what-soe'er
Mischief we light on, the master takes place
Of the servant, and must fall into it first."

Nun, ich glaube dieses Stück „Poesie" zeigt besser, mit welcher Gewissenlosigkeit die „Verbesserer" Shakespeares oft zu Werke gingen, als eine lange Abhandlung.

In der Hull'schen Bearbeitung sind Balthasar und Angelo zu einer Person verschmolzen, nämlich zu Angelo, sodass auch die erste Szene des 3. Aktes nur zwischen Antipholus II, Dromio II und Angelo spielt (abgesehen von den uns nicht sichtbaren Personen im Hause des Antipholus II). Die Szene nimmt sonst, ab-

gesehen von unbedeutenden Auslassungen und Einschiebungen, die jedoch am Gang der Handlung nichts ändern, denselben Verlauf wie bei Shakespeare.

Vor der zweiten Szene des dritten Aktes hat Hull eine Szene eingefügt:

S. 24.

A. Garden.

Antipholus of Syracuse, Adriana, Luciana and Hermia discovered.

26. Adr. Why, why was I to this keen mock'ry born?
How at your hands have I deserved this coldness?
In sooth, you do me wrong: There was a time
When I believed, so fond was my credulidy,

S. 25.

1. The sun was scarce so true unto the day,
As you to me.

Ant. Syr. I would some friendly light
Might chase away those clouds or fancies,

5. And give this dream a meaning. True, I see
These beauteous bowers, in nature's fragrance rich;
Behold the painted children of her hand;
Flaunting in gay luxuriance all around;
I see imperial Phoebus trembling beam

Dance on the curly brook, whose gentle current
Glides imperceptibly away, scarce staying
To kiss th' embracing bank.

Adr. So glides away thy hasty love — O apt allusion!
And mocks my constant and attentive care,
That seeks in vain to keep it.

Luc. Dearest brother,
Why turn on me your eyes? regard my sister,
Who, with such earnest suit sollicits you
To heal her wounded peace.

Adr. It cannot be,
But that some frenzy has possest his mind
Else could he not with cold indifference hear
His Adriana pleading. Musick's voice
O'er such entranced dispositions
Hath oft a magick power and can recall
The wandring faculties. Good cousin Hermia,
Assay those melting strains, wherewith thou told'st me,
Forsaken Julia labour'd to retrieve
Lysander's truant heart.

(Hermia sings a song.)

Adr. Sister, there is some magick in thine eye
That hath infected his: Perchance to thee
He may unfold the source of his distemp'rature:
For me, no longer will I sue for that
My right may claim: loose infidelity
And lawless passion have estranged his soul.

S. 26.

Yet think my husband, could'st thou bear the like?

Shakespeare, C. o. E. II, 2. 132—146,

How dearly would it touch the to the quick,
Should'st thou but hear I was licentious!
Would'st thou not scoff at me, and spurn me from thee?
Or hurl the name of husband in my face,
And tear the stain'd skin off my barlot brow?
Yea, from the false hand cut the wedding ring,
Aud break it with a deep divorcing vow?
I know thou can'st, and therefore see, thou do it.
I am possess'd with an adulterate blot;
For if we two be one, and thou play false,
I do digest the poison of thy crimes,
Being strumpeted by thy contagion.

vgl. C. o. E. II, 2. 147—148

Preserve then equal league with thy true bed;
Keep me unstain'd, thou undishonour'd live.

Diese ganze Verhandlung zwischen Adriana und Antipholus v. S. hat Hull in Akt II, Szene 2 sehr gekürzt, jedenfalls nur, um Grund zu haben, die eben angeführte Szene einzuschieben, worin er mit mehr Worten noch einmal dasselbe Thema behandelt. Vielleicht erschien ihm nach all den von ihm gemachten Strichen die Komödie zu kurz, sodass er durch solche künstliche Erweiterungen das Stück wieder zu einem abendfüllenden zu machen suchte. — Man beachte übrigens den Kontrast in der Sprache in dieser eingefügten Szene und in dem oben zitierten Monolog des Dromio. Man kann sich doch kaum vorstellen, dass diese schöne bilderreiche Sprache einerseits und die plumpen, holpe-

rigen Verse des Monologs andererseits von ein und demselben Manne geschrieben sind!

Nachdem nun Adriana und Hermia die Szene verlassen haben, folgt bei Hull der Dialog zwischen Luciana und Antipholus I, der bei Shakespeare den ersten Teil der zweiten Szene ausmacht. Ausser einigen unbedeutenden Auslassungen und Zufügungen hat Hull im Verlaufe der Szene nichts geändert; am Schlusse derselben finden wir einen Monlog des Antipholus I, den ich deshalb hier anführen will, weil er auch in die Reynoldsschen Bearbeitung übernommen worden ist; da ich nur von letzterer ein möglichst genaues Bild geben will, so muss ich auch schon bei Besprechung der Hull'schen Bearbeitung grössere Teile wörtlich angeben; der Shakespeare'sche Vers 70 dieser 2. Szene lautet bei Hull:

S. 27.

11. Luc. I'll seek my sister, to get her consent.

Hull fährt dann forr:

12. Luc. If she approve, I shall accord, no doubt.
13. Ant. S. O, subtle power! O soil too capable!
14. „ „ Scarce had her sun of beauty warm'd my heart,
15. A. S. When the gay flower of love, disclosing fragrance,
16. „ „ Sprung up at once, and blossom'd to perfection,
17. „ „ Ere well the bud was seen.

Der nun folgende Dialog zwischen Antipholus I und Dromio I, von dem wir die Verse 71—151 und

167—169 als Interpolation annehmen müssen (Eickhoff S. 43 ff.) ist auch bei Hull sehr gekürzt.

Den Dialog zwischen Antipholus I und Angelo macht Hull zu einer selbständigen dritten Szene, in der die Verse 185—190 des Shakespere'schen Textes fehlen, die dagegen folgenden Schluss aufweist.

Seite 30.

21. (84). Ant. Syr. What I should think of this, I cannot tell:
However strange, here on my arm I'll wear it,
Preserve it safe, as fortune's happy pledge:
Oft, as I look at it I'll heave a sigh,
And say, the self-same hour that gave thee to me,
Gave me to gaze on Luciana's eyes:
So will I make a profit of a chance
And treasure up a comfort in affliction.
Unwillingly I go; My wounded soul,
Howe'er from Ephesus my body part,
Lingers behind in Luciana's heart.

Hull hat also wohl auch die Empfindung gehabt, dass die Verse 161—169 und besonders 164—169 ganz im Widerspruch zu des Antipholus Wesen stehen; er hat sie deshalb ausgelassen und dafür uns die eben zitierten Verse gegeben, worin Antipholus noch immer dieselbe Liebe für Luciana zeigt. Während es also in in dem jedenfalls interpolierten, Verse 169 heisst:

„I'll stop my ears against the mermaid's song,"

lässt Hull den Antipholus sagen:

„Unwillingly I go: My wounded soul,

Howe'er from Ephesus my body part,
Lingers behind in Luciana's heart."

Ich halte diesen Schluss der Szene für eine entschiedene Verbesserung.

Akt IV, Szene 1 zeigt nur ganz kleine Veränderungen bis auf den Monolog Dromios I, der etwas erweitert ist, aber nichts Neues bringt.

Hull hat dann in der zweiten Szene der Luciana folgende wirklich schönen Worte in den Mund gelegt, mit denen sie den Antipholus II den Anschuldigungen ihrer Schwester gegenüber verteidigt:

S. 35.

25. Luc. Yet do not give such way to your affliction;
But call your better reason to your aid:
O did my brother,s mind but mate his person,
Were but his conduct graceful as his visage,
What woman might with Adriana boast
30. So vast a fund of hymeneal bliss!

S. 36.

1. Luc. Trust then to time and fault repairing wisdom,
So chanze his mind; nor soil with partial breath
A form in nature's fairest colours drest.

Adriana entgegnet, ähnlich wie bei Shakespeare:

4. O, but I think him better than I say.

5. And wish him kind and fair to me alone:
Thus lapwing-like, far from my nest I cry
To puzzle and mislead intruding eyes

8. That seek to rob me of my treasur'd bliss.

Im übrigen stimmt auch diese Szene genau mit Shakespeare in der Anlage überein, die von Pope als

Interpolation bezeichneten Verse 54—62 fehlen, der Schluss hat eine kleine Veränderung erfahren:

63. Adr. Go, Dromio; there's the money, bear it straight,
64. And bring thy master home immediately.

65—66 fehlen bei Hull, bei ihm fährt Adriana fort;

37, 1—14. Yet, wherefore bring him home, since he has lost
All token of regard, and slights the place,
Where once, he said, his every comfort dwelt?
Why should I wish him here? and yet without him
It will away as soon.
Pray heaven, it may;
For 'till he shake it off, no mate have I,
But jealons doubt, or dark despondency.

Von dem Dialog zwischen Dromio I und Antipholus I in der dritten Szene fehlen grössere Teile, nicht zum Schaden des Fortganges der Handlung, während die Szene zwischen diesen beiden und der Kurtisane (bei Hull Lesbia) eine völlige Umgestaltung erfahren; das heisst, Hull hat nur die Worte geändert, der Sinn ist etwa derselbe, nur noch plumper in den Ausdrücken und noch unwahrscheinlicher als die Interpolation, als welche wir wohl zweifellos die Szene anzusehen haben (Eichhoff, S. 51—57).

Die vierte Szene ist bis auf wenig Verse genau übernommen.

Auch der fünfte Akt hat keine bedeutenderen Aenderungen erfahren bis zu der Erkennungsszene, die Hull bedeutend länger gestaltet. Nach den Worten der Aemilia

(V. 340—345) nimmt der Dialog in der Hull'schen Bearbeitung folgenden Verlauf:

S. 54.

22. Aeg. Aemilia, o support thyself, my soul,
'Till I once more, have caught within my arms
Their long lost happiness!

25. Aem. Thou art Aegeon then, I do not dream.
My husband take, take my reviving heart,
Spotless and pure as when it first was thine;
Which from the cloister of religious solitude
No voice, but thine, could ever have recall'd.

30. Ant. Syr. If I not interrupt such sacred feelings,
Thus let me bend, and mingle tears of rapture.
O raise, my father, raise your reverend hands,
And bless your truant son.
Aeg. My dearest boy!

S. 55.

1. This is too much: — o curb thy joys a moment,
And have compassion on thy father's weakness.
But if my feeble brain deceive me not,
One anxions question yet remains to ask:
5. Heart of my heart, resolve me, where's that son,
6. (348) Who floated with thee on the fatal raft?

Die Antwort Aemilias ist wörtlich dieselbe, dann mischt sich Antipholus II ein:

S. 55.

15. And he reserv'd to share the happier hours
Of his dear parents, whom 'till now unknown,
He greats with nature's best and fondest feelings.
Another tie my fortune yet allots,

20. And thus I claim it.

Ant. Syr. Welcome, dearest brother!

Both Dro. Welcome dearest brother. (They embrace).

And. Syr. Ne'er may we feel a separation more!

Hull schmückte diese Wiedersehensszene vermutlich deshalb mehr aus, weil dem Geschmacke des Publikums, besonders des weiblichen, das ja solche Rührszenen liebt, von Shakespeare nicht genug Rechnung getragen worden war.

Einen Zusatz, den ich sehr berechtigt finde, macht Hull nach dem Verse 375:

S. 56.

29 (375.) Ant. Syr. I hope I shall have leisure to make good;

S. 56.

30 „ „ And that the heart that beats alone for you,

„ „ May, now the mist of error is dispers'd,

„ „ Which made thee fearful for thy virgin fame,

„ „ Obtain a gentle hearing.

Luc. Should I find thee

35 Worthy and constant as my mind suggests,

The general joy, that smiles around, shall not

Be damped by any vain reserve of mine.

Gerechtfertigt halte ich diesen Zusatz deshalb, da der Zuschauer natürlich ein Interesse daran hat, etwas

Positives über das weitere Schicksal dieser beiden Liebenden zu erfahren, und da Shakespeare doch die Frage, ob Luciana nun in eine Verbindung einwilligen wird, vollkommen offen lässt.

Bis auf einige unbedeutende Änderungen deckt sich dann die Hull'sche Bearbeitung mit dem Texte Shakespeare's bis zum Schlusse, der bei Hull folgende Form erhält:

S. 57.

13 (407) Duke: With all my heart I'll gossip at this feast,
14 And be a cheerful witness of the blessings,
15 Your pious faith and virtuous resignation
Have drawn upon you from relenting heaven.
Aeg. Come and partake
The joys that gild the evening of our days.
Aem. Joys past the reach of hope! — Our lesson this,
20 That misery past endears our present bliss;
Wherein we read with wonder and delight,
This sacred truth: „Whatever is, is right".

Damit schliesst die Hull'sche Bearbeitung. Die Verse 408—425 des Shakespeare'schen Textes fehlen also. Leider bleibt uns Hull die nähere Begründung für seine eigenartige These: „Whatever is, is right" schuldig, ebenso wie die Erklärung, warum diese „Wahrheit" geheiligt ist.

Überblicken wir die ganze Bearbeitung, so kommen wir zu dem Resultate, dass sie uns nichts wesentlich Neues bietet und dass von einer wirklichen Änderung garnicht die Rede sein kann. Es ist eben bei einem

schwachen Versuche geblieben, die Komödie bühnenwirksamer zu machen und von Interpolationen teilweise zu reinigen.

Die nächste Bearbeitung, welche wir zu besprechen haben, ist:

The Twins, or. Which is which. A farce in 3 acts. by William Woods. 1780.

William Woods, ein Schauspieler der Edinburgh Company war ursprünglich Drucker; seine Liebe zum Drama führte ihn zum Theater, und um das Jahr 1769 finden wir ihn als Mitglied einer Wandertruppe in Southampton. 1771 spielt er den Mahomet, eine schwierige Rolle, am Haymarket-Theatre in London, verlässt aber schon nach kurzer Zeit die Metropole und siedelt dauernd nach Edinburgh über. Seine Hauptstärke lag in sentimentalen Rollen; doch auch in tragischen Rollen, wie Jago, Macduff, dem Geist in „Hamlet" usw. leistete er wirklich Gutes. Er starb am 14. Dezember 1802, nachdem er 1778 und 1780 der Bühne 2 schwache Stücke gegeben hatte:

1. The Volunteers, a farce; not printed.
2. The Twins, or which is which? An alteration from Shakespeare's Comedy of Errors.

(Siehe auch Biogr. Dram. Bd. 1, S. 754).

Hinzuzufügen ist, dass, wie ich schon oben erwähnte, Woods die 1780 erschienene Ausgabe seiner Bearbeitung nochmals kürzte und 1784 herausgab.

In seinem Vorworte zu der Ausgabe der Twins von 1780 sagt Woods:

„The Comedy of Errors as given us by its Author, not withstanding the Whim and Pleasantry of its Plot

and Incidents, was still so clogged by Quibble, Rhyme, and even the grossest Indelicacy, that it was denied a place among the other acting Pieces on the Stage.

The Editor wished to remove those Objections to its Merits, which however could not extinguish them. But in expunging the exceptionable Parts, he found so much would be taken away, that it would become necessary, either to substitute a great Deal, in Place of Shakespeare, to preserve the Comedy in its original Form of Five Acts, or else to reduce it into Three, as an After-Piece. The latter he thought the more humble, and the more practicable Task: And he was further induced to adopt that Plan, by an Opinion he had long entertained, that the Characters and Indicents in general of this entertaining Piece would rank with much more Propriety under the Title of Farce, than of Comedy. It would also, he thought, obtain a great Advantage in Representation by being shortened: For the Similarity of Character, and quick Succession of Mistakes, must render the Subject very liable to pall upon an Audience during an Exhibition of Five Acts; whereas, by being reduced to Three, the Judgement will not be so much offended, having less Time to reflect of the Improbability of the Events; besides allowing to them, as farcical, a much greater Licence. He has however endeavoured to preserve whatever was worthy of Attention, and to use the Pruning-Knife only to make the shoots of Genius spring forth more vigoroulsy. He has added litte of his own, except where it was necessary in transposing or altering Speeches for better Effect, in ridding others in the Incumbrance of Jingle,

or in connecting Passages rendered distant by proper Omissions. He leaves the Occasions of such Alterations and Additions to the Observation of the critical Reader, and submits the whole to the Candour of the Public."

Am Schlusse eines auch von ihm verfassten Prologs heisst es dann:

„One Stem of Worth from thence he would not tear —
If he has done it, 'twas from Over — Care. —
But if from Shakespeare's Gold and mixed Allay,
He brings the Gold and throws but Dross away;
'Tis Yours' to sanction the corrected Mass, —
Give it the Sterling Mark, and bid it pass."

Über die Ausgabe von 1780 ist weiter nichts zu sagen, als dass sie eine bedeutende Kürzung des Shakespeare'schen Stückes ist, wie ja auch die oben gegebene Übersicht über die fehlenden Verse schon zeigt. Bedeutende Zusätze enthält sie überhaupt nicht, sondern nur ein paar kleine Änderungen des Dialogs, die durch die Auslassungen notwendig geworden waren.

Wir können also sofort zu der zweiten Bearbeitung durch Woods, vom Jahre 1784, übergehen.

In der Vorrede hierzu heisst es: Shakespeare's Comedy of Errors has never obtained a rank on the stage equal with the other comedies of that excellent author. Without enumerating the various causes that might been assigned of its indifferent reception, the editor contents himself with mentioning only one, as it explains the motive from which he undertook both the former and the present alteration. The frequent repetition of similar blunders which are occasioned by

the likeness between the Antipholises and Dromios, and are continued through five long acts, produces an intricacy that perplexes, and a sameness that tires an audience. With a view to remedy these defects, the editor, a few years ago reduced the comedy to three acts, and it was performed as an after — piece, with much approbation; but as his veneration for the author made him retain too many of the scenes, there stil existed in the comedy, when altered, too much of the confusion and uniformity of the original. — He has therefore ventured to make further alterations; and flatters himself the piece, as it now stands, will be considered not an unacceptable addition to the best Theatrical entertainments.

Auch in dieser zweiten Ausgabe von Woods „The Twins" sind die Zusätze so unbedeutend, dass wir uns nicht damit zu beschäftigen brauchen; wohl aber will ich ein paar Worte über die ganz bedeutenden Auslassungen sagen.

Shakespeares erste Szene des ersten Aktes fehlt gleich ganz und gar. In der zweiten Szene (bei Woods also der ersten) berichtet der erste Kaufmann dem Antipholus I über das zwischen den Städten Ephesus und Syracus vereinbarte strenge Gesetz, wonach jeder Syracusaner, der die Stadt Ephesus betritt, ohne das bestimmte Lösegeld zahlen zu können, dem Tode ver-verfällt. Nach dem Dromio weggeschickt worden ist, bittet der Kaufmann Antipholus I, sein Versprechen einzulösen und ihm die Geschichte seines Lebens zu erzählen. Antipholus entspricht diesem Wunsche und wir hören so aus seinem Munde dasselbe, was

bei Shakespeare Aegeon in der ersten Szene berichtet. —

Da Woods aus der Comedy of Errors eine Farce machen will, so ist von diesem Gesichtspunkte aus wohl zu verstehen, dass er die düstere, erste Szene weglässt und dem Antipholus die Worte Aegeons in den Mund legt. Denn naturgemäss wirkt dieselbe Erzählung unter den verschiedenen Umständen völlig verschieden: Bei Shakespeare erregt der arme Greis, der durch das harte Schicksal seine ganze Familie verloren hat und nun selbst zum Tode verurteilt wird, unser allertieftes Mitleid, und wir verfolgen sein weiteres Schicksal mit der grössten Spannung. — Bei Woods erzählt Antipholus einem Kaufmanne, den er doch nur flüchtig kennt, seine Lebensgeschichte und alles, was dieser darauf entgegnet, ist:

I' take an interest, sir, in your misfortunes:
I am now engaged to certain friends on business.

Ausserdem wird doch auch der Zuschauer mit einem jungen Manne, der sich noch selbst durch das Leben helfen und sein ferneres Schicksal selbst gestalten kann, nicht dasselbe Mitempfinden haben, wie mit dem alten hilflosen Greise. — An sich ist es also sicher ein grosser Missgriff von Woods, die erste Scene zu streichen; zu entschuldigen ist er, weil er eine Farce aus unserem Lustspiel machen wollte und so bestrebt sein musste, den ernsten Teil der Handlung nach Möglichkeit zu mildern. —

Die erste Szene des zweiten Aktes, in der sich Adrianas grenzenlose Eifersucht zeigt, fehlt auch bei Woods, vielleicht aus demselben Grunde, wie I, 1.

Warum Woods die ganze Liebesszene zwischen Antipholus I und Luciana ausgelassen hat, die der Komödie der Irrungen einen Hauch von Lyrik gibt, ist mir völlig unverständlich, denn diese Szene hätte doch auch schliesslich sehr gut in eine Farce mit übernommen werden können und Woods kann doch unmöglich der Ansicht gewesen sein, dass in diesen Versen zu viel „dross" enthalten sei, wovon er ja das Lustspiel reinigen wollte. —

Da also diese Szene zwischen Antipholus I und Luciana fehlt, so muss natürlich auch die Szene 2 des 4. Aktes, soweit sich der Dialog auf dieses Zusammensein der beiden bezieht, wegfallen. Dass Woods auch den zweiten Teil dieser Szene streicht, hat für den Gang der Handlung keine Bedeutung und ist aus Woods Absicht, das Stück zu kürzen, zu erklären.

Die Szene IV, 3, die wir ja zum grössten Teile als Interpolation ansehen müssen, hat Woods ganz und gar gestrichen, nach meiner Ansicht nur zum Vorteile der Komödie. Im fünften Akte rächt es sich, dass die erste Szene des 1. Aktes fehlt, denn der Zuschauer weiss weder, wer der Mann ist, der da zu Tode geführt werden soll, noch kann er sich erklären, wie Aegeon nach Ephesus kommt, da Aegeons Erzählung, wie er auf der Suche nach seinen Lieben hierher gelangt sei, fehlt.

Die Woods'sche Bearbeitung kann nach allem nur als sehr schwaches Machwerk gelten und hat sich auch auf der Bühne nicht behauptet.

Die letzte und zugleich bedeutendste Umarbeitung der „Comedy of Errors", die hier besprochen werden soll, ist die von Reynolds vom Jahre 1819.

Der genaue Titel ist folgender:

The Comedy of Errors. in five acts with alterations, additions, and with songs, duets, glees and chorusses, selected entirely from the plays, poems, and sonnets of Shakespeare. Performed at the Theatre Royal- Covent-Garden. The ouverture and new Music composed, and the glees arranged, by Mr. Bishop. The selections from Dr. Arne, Sir J. Stevenson, Steevens, and Mozart. London, Printed by and for Sampoon Low, 42 Lamb's Conduit Street 1819.

Reynolds gibt sich also nicht als Verfasser dieser Änderung an, aber aus seiner Selbstbiographie ersehen wir, dass er sich dazu bekennt. Er schreibt darin:

„The Life and Times of Frederick Reynolds" written by himself. London 1826. 2 vol.

Band 2, S. 409—411:

So many of Shakespeare's fine comedies having been performed no more than once, in two or three seasons, and others having been altogether with-drawn from the stage, I thought as in the instance of the Midsummer Night's Dream, that they might be again restored to it (with the assistance of a few alterations, and the addition of Music,) advantageously to the managers, and without injury to the immortal bard. The introduction too of Shakespeare's own lyrical compositions into these pieces, — as most of them had never been sung on the stage, — gave a most promising appearance to this rich Shakespearian treat; for, such it may surely be called, as the additions were almost exclusively selected from his own „native wood notes wild". Yet I was censured as an inter-

polater, and the manager, pronounced a mountebank, because, he allowed Shakespeare's comedies to be converted into operas. But, as our inspired poet's partiality for music is so evident (by his introduction of it, not only in the Midsummer Night's Dream, in As you like it, and in the Tempest, but in most of his tragic, and comic plays) we have reason to presume, that, since I did not mar the regular disposition of his fable, Shakespeare would have regarded this musical arrangement, this restoration of his sonnets, rather, as an embellishment to, than, as a mutilation of, his pieces.

As a proof that, these beautiful comedies, on their revival in this manner, were no longer found to be devoid of attraction, I trust that I may be allowed to enumerate the number of nights they were performed, during the first, and second season of their appearance:

Comedy of Errors, forty nights, first, and second season.

Twelfth Night, twenty — five nights, ditto. —

Aus dem Dictionary of National Biography, Band 48 S. 41/42 entnehmen wir über Reynold's Leben folgendes: (Siehe auch: Allibone, Bd. II, S. 1777. u. Biogr. Dram.)

Frederick Reynolds, am 1. November 1764 in London geboren, wurde im Alter von sechs Jahren zur boarding-school in Walthamstow und mit 12 Jahren zur Westminster School geschickt. Er wurde für den Rechtsstand bestimmt, widmete sich aber schon früh dem Dramenschreiben. Sein Erstlingswerk: Werther, auf Goethes Roman gegründet, wurde am Bath Theatre

am 25. November 1785, und am Covent-Garden Theatre am 14. März 1786 aufgeführt. Später widmete er sich mehr der Komödie; er verwandelte etwa 100 Tragödien und Komödien in Opern, von denen etwa 20 zeitweilige Beliebtheit erlangten. — Von 1814—1822 war er dauernd am Covent-Garden Theatre engagiert, als „thinker" für die Theaterleitung. 1826 erschien seine Selbstbiographie. Seit 1799 war er verheiratet mit einer Miss Mansel, die zur Bühne ging und später auch am Covent-Garden Theatre engagiert war. — Reynolds' letztes Werk war eine Weihnachten 1840 am Adelphi Theatre in London aufgeführte Pantomime. Er starb am 16. April 1841.

Das Vorwort zu seiner anonym herausgegebenen Umarbeitung der Comedy of Errors lautet:

The admirers of Shakespeare having long regretted, that most of his lyrical compositions, have never been sung in a Theatre, the Comedy of Errors, (one of the shortest and most lively of his Comedies) has been selected as the best vehicle for their introduction. A few additional scenes and passages were absolutely necessary for this purpose; and however deficient these may be found, it is hoped they will be readily pardoned, as having served to bring on the stage, more of the „native wood notes wild" of our Immortal Bard.

Dec. 8th. 1819.

Die Reynold'sche Umarbeitung gründet sich, wie ja auch schon aus der Übersicht ersichtlich, vollkommen auf die Hull'sche Bearbeitung, ist nur eine ganz bedeutende Erweiterung. Wo ich also keine besonderen

Angaben mache, stimmt Reynolds mit Hull überein. Ich will sämtliche von Reynolds zugefügten Szenen, sowie alle grösseren Änderungen des Dialogs wörtlich wiedergeben, um dem Leser ein möglichst anschauliches Bild von dieser Umarbeitung zu geben, da die Bearbeitung in Deutschland kaum aufzutreiben sein wird.

Reynolds führt 3 neue Personen ein: Cerimon, Escanes und Ctesiphon, 3 Freunde des Antipholus von Ephesus (II) und des Balthasar, den er, im Gegensatz zu Hull, wieder mit übernimmt. Die fette Küchenfee wird auch unter den handelnden Personen aufgeführt, hat aber nur ein paar ganz belanglose Worte zu sprechen.

Akt I, Szene 1 siehe Hull.

„ I, „ 2 Zusatz von Reynolds.

S. 6.

1 ff. The house and garden of Antipholis.

Enter Luciana.

Luc. Why does Antipholis so long delay,
And give his wife new cause for jealousy?
In vain I still preach patience — for she says
That should I live to see these griefs my own,
My boasted reasoning would be thrown aside.
Well, I will marry one day but to try —
Yet all things must combine to tempt me to it,
First, the season — not when drear winter chills,
But when, as good old calendars assert
Wedlock's apt season, merry spring-time comes.
Song. (As you like it [V, 3, 17 ff.])
It was a lover and his lass,

With a hey, and a ho, and a hey nonino . . .
(Vers 1 und 3.)

Den Grund für seine Zusätze gibt Reynolds ja deutlich in seiner Vorrede; ich brauche daher nur ein für alle Mal darauf hinzuweisen und kann mich im übrigen auf eine kurze Kritik beschränken.

Die oben zitierte Szene ist natürlich völlig überflüssig, denn sie bringt uns nicht das Geringste, was wir in der Comedy of Errors Shakespeare's nicht auch dem Sinne nach haben (vgl. II, 1).

Akt I, Szene 3 = Hull I, 2.

Nur fügt Reynolds nach Vers 7 die folgenden Worte ein:

Ant. Syr. Where is that loitering knave? Dromio!
Dromio!

Dro. Syr. Here, sir — here!

Es liegt doch auf der Hand, dass nur die pure Änderungssucht einen Bearbeiter zu solchen Mätzchen verleiten kann!

Akt I, Szene 4. Zusatz von Reynolds. 12, 10 ff.

An Antichamber in Balthazar's house. Enter Balthazar and Antipholis of Ephesus. (II.)

A. E. In sooth Balthazar, you must now excuse me,
(III, 1, 2.) My wife is shrewish, if I keep not hours,
And it grows late.

Bal. Come, — yet carouse with us — another glass?

A. E. Another time, good night.

Bal. Go to, Antipholis, you are to blame,
To nurse and nourish thus her wayward spirit.
Were I the lady Adriana's husband! —

A. E. Like me, Balthazar,
Regretting that the canker jealousy
Infected such a fair and beauteous flower,
Thou'dst try by gentle watchfulness and care,
To cure and to preserve it.

13, 1 ff.

Bal. Not I, Antipholis.
Her beauty's triumph may enslave my friend:
With me, it should not last.

A. E. Nor can it last.
Sonnet. (Ant. Eph.)

Beauty's valuation. (Passionate Pilgrim XIII. 169—180).)

Beauty is but a vain . . . . . .

Bal. 'Tis well — good night — and yet forsooth, 'tis strange
If such the power of Adriana's charmes,
Another's glances should but now so wound!
(Antipholis looks confused.)
Deny it not — deny not that within,
Sharing our revelry, even at first sight
Circean Lesbia's, smiles —

A. E. (agitated): Lesbia's!

Bal. Aye, Lesbia's and not thyself, hast thou to thank
For this thy honourable safe retreat,
But a bold rival — ha, behold he comes!
And with him Cerimon.

(Enter Cerimon and Etesiphon.)

Cer. How now, forsooth!
Break up our social board! leave us Antipholis?

Bal. As 'tis his custom — love is still victorious.
That senior-junior, giant dwarf, Dan Cupid.
Regent of love-rhymes, lord of folded arms,
The anointed sovereign of sighs and groans,
Dread prince of plackets, and great general
Of trotting paritors, — he this whimpering, whining,
Pur — blind boy, still leads him to a wife —
A wife that is like a German clock —
Ever repairing —

A. E. Nay — nay — Balthazar —

Cer. (taking his hand) Come, be prevailed on —
For once at least, Antipholis and hark! —
The hollow murmuring of the wind
Forebodes a stormy night.

A. E. Well! — since you'll have it so;
But think not that I heed the storm.
No — no — my friends.
Glee. (As you like it [II, 7, 174—183]).
Blow, blow, thou wintry wind, ...
(End of the first act.)

Die Szene ist insofern eine ganz glückliche Erfindung, als sie uns eine Erklärung für das lange Verweilen des Antipholus gibt; andererseits verkennt Reynolds doch den Charakter des letzteren völlig, wenn er ihn wirklich eine tiefere Neigung für Lesbia fassen lässt. Antipholus ist in seinem innersten Wesen treu, und nur, um sich an seiner Frau zu rächen, die, wie er annehmen muss, ihn mit einem anderen betrügt, beschliesst er, mit der Kurtisane zu speisen.

II. Akt, Szene 1. Ebenso zwecklos und unsinnig wie die paar eingefügten Worte nach I, 2, 7 sind die folgenden, mit denen die erste Szene des zweiten Aktes beginnt:

Enter Luciana:

Luc. Where is my sister — where my Adriana?
Oh, she comes.

Nach den Worten:

S. 17, 25. (II, 1, 37)

Adr. As much or more, we should ourselves complain.

fährt sie bei Reynolds fort:

Patience I've none — no — I shall haply share
The fate of her, we have so oft lamented —
Poor love-lorn Barbara!

Luc. Barbara — nay sister — (Taking her hand)

S. 18, 1 ff.:

Adr. She had a song of willow.
— An old thing
It was; but it expressed her fortune.
Song. (Othello [IV, 3, 41—49]).
Thee poor soul sat sighing . . . .

Im weiteren Verlaufe der Szene fehlen einige bei Hull vorhandene Verse, sonst stimmt die Szene überein mit Hull bis zum Schlusse, der bei Hull ausklingt in den Worten Adriana's:

I see the jewel best enameled
Will lose its lustre; so doth Adriana,
Whom once, unwearied with continual gazing,
He fondly called the treasure of ish life.

Now, since my beauty cannot please his eye,
I'll weep what's left away, and weeping die.

Bei Reynolds fehlen die beiden letzten Verse, dagegen lässt er Luciana antworten:

S. 21, 1 ff.:

And still shall call her so; come be of heart,
In sooth, for my sake sister, 'tis the mere
Phantom of your mind-tormenting fancy.

Adr. Fancy!

Luc. Aye, fancy — that strange, inexplicable —
Dismiss it sister.

Adr. Oh, that I could; I'll try. but first —

Duet.

(Merchant of Venice [III, 2, 63—72]).

Adr. Tell me, where is fancy bred . . . .

Luc. It is engendered in the eyes . . . .

Akt II, Szene 2 stimmt mit derselben Szene bei Hull überein, bis auf unbedeutende Auslassungen; nach dem von Hull zugefügten Monolog Dromios hat Reynolds noch:

(Voice without): Dromio — Dromio —

Dro (I). Oh! a lady is waiting —
Dear sweet, unknown! thy doating Dromio
comes. (Exit).

Hier soll wohl der Zuschauer auf Dromios Abenteuer mit der dicken Küchenfee vorbereitet werden.

Reynolds schiebt nun wieder eine neue Szene ein:

Enter Antipholis of Ephesus, Balthazar, Cerimon and others.

S. 27, 11 ff.:

A. E. I do repent me I have stayed so long.
Good night, Balthazar.
Bal. Prithee, Antipholis, be more resolv'd —
And by bold remedy still try to cure
Your lady's malady.
A. E. Aye, in due time — but now —
Bal. Well, for to-night return —
But if she welcome you with taunts and jeers,
Tell her your friends grow jealous in their turn,
And missing you in your accustom'd sports,
Will ere the dawn shall gild yon mountain's tops,
Once more awake you with the hunter's peal.
A. E. (smiling with satisfaction):
The hunter's peal!
S. 28, 1 ff.:
Cer. Aye, your old pastime! to the chase, my friend;
And there if foremost and you kill the deer —
A. E. The thought inspires me! — and if we fail
In this our wonted sport — still as before
We can recline beneath the greenwood tree
And sing and laugh at the world's empty
Vain pursuits.
Glee. (As you like it. [II, 5, 1—8]).
Under the greenwood tree,
Who loves to lie with me, ...

Wie gedankenlos Reynolds bei Einschiebung dieser Szene zu Werke gegangen ist, mag folgende Erwägung dartun:

In der vorhergehenden Szene bittet Dromio II den Antipholus I, den er für seinen Herrn hält, zum Essen nach Hause zu kommen, und in der nach dieser ein-

geschobenen Szene folgenden ersten Szene des dritten Aktes erleben wir, wie Antipholus II vor verschlossene Türen kommt, während Adriana mit ihrem vermeintlichen Gatten, dem Antipholus I, das Mittagsmahl einnimmt. Reynolds lässt also wohl zwischen den beiden Szenen eine Nacht liegen, vergisst aber dabei, dass Aegeon dann ja schon tot sein müsste, da er ja schon vor Sonnenuntergang desselben Tages hingerichtet werden sollte, an dem er verurteilt worden war. — Im vierten Akte lässt Reynolds es zum 2. Male Nacht werden, und lässt die Handlung des fünften Aktes am dritten Tage spielen. Diese Verteilung der Handlung auf drei Tage ist, ganz abgesehen davon, dass sie in krassem Widerspruch zu des Herzogs Worten im ersten Akte:

(151): I, therefore, merchant limit thee this day . . . steht, auch schon aus dem Grunde zu verwerfen, als die an sich doch recht unwahrscheinliche Handlung nur als einigermassen wahrscheinlich empfunden werden kann, wenn sie sich innerhalb eines ganz kurzen Zeitraums, also höchstens einiger Stunden abspielt. In dem Shakespeare'schen Original ist ja auch, doch wohl aus dieser Erwägung heraus, die Einheit der Zeit gewahrt.

Akt III, Szene 1. Enter Antipholis von Ephesus, Cerimon und Dromio von Ephesus, und Angelo.

Reynolds verteilt die bei Hull von Angelo gesprochenen Worte auf Angelo und Cerimon, sonst schliesst sich Reynolds an Hull an, bis zum Verse 122 (Shakespeare):

S. 33, 16. Angelo: I'll meet you at that place some some hour hence.

Reynolds lässt ihn fortfahren:

That is, if fate or evil spirits say not nay.
For I know not why —
Though ne'er to superstition given,
I could believe we trod upon enchanted ground,
And elves and witches were abroad.

Ant. E. And I. — And now I recollect last night
I dreamt St. Withold had the desart left,
And as the bell toll'd „one" hover'd and shriek'd
Like the ill — omen'd bird with fatal knell
Around my dwelling.

S. 34, 1 ff. Duet. (King Lear [III, 4, 125–129]).

St — Withold footed thrice the wold, — — — —

Reynolds fügt am Schlusse der letzten Zeile noch das Wort „right" an, jedenfalls als Reim zu „plight" und „alight".

In der zweiten Szene des dritten Aktes fehlen die von Hull in diese Szene übernommenen Verse II, 2, 132—148. —

Während bei Hull dann Hermia ein von Mrs. Clendining gedichtetes Lied singt, bringt sie in der Reynolds'schen Bearbeitung folgende Verse aus dem „Passionate Pilgrim" zu Gehör.

Passionate Pilgrim 353 ff.

Come, live with me, and be my love, ...

Die Szene endet mit folgendem Zusatze:

Luc. If she approve, I shall accord no doubt.
And yet Antipholis, it is not fit
This mockery should end, come raise, console
her,

Let not so fair a flower fade, droop and perish.

Song. (Love's Loss.)

Passionate Pilgrim, [131—136].

Sweet rose, fair flower, untimely pluck'd, soon faded, ...

Akt III, Szene 3. Hier folgt der bei Hull am Ende der 2. Szene vorhandene Monolog des Antipholus von Ephesus:

O subtle power! . . . . .

Dann heisst es weiter:

(Dromio of Syracuse comes from the house; he passes Antipholis without seeing him, and is hastening off.)

Reynolds lehnt sich dann genau an seine Vorlage an bis:

(155) If any bark put forth, come to the mart.

Dromio I antwortet:

I fly with joy; for now I shall be blown safe,
From this same scullion, this mountain of mad flesh.

(As he is going off, the fat kitchen-wench suddenly throws up the window in Antipholis house, and shakes her fist at him.)

Kitchen-Wench: Come back, or I'll so baste thee Dromio!

Dromio I: 'Tis she.
As from a bear, a man would run for life,
So I from her, who swears, she is my wife!

(Exit Dromio.)

Antipholis I: 'Tis all allusion! —
Who comes now?

Enter Angelo with a bracelet.

Dann folgt Reynolds wörtlich seiner Vorlage bis zum Schlusse der Szene.

Reynolds beglückt uns nun noch mit folgender Szene (Szene 4).

A river surrounded by mountains, whose tops are covered with snow. Across the river is a rustic bridge. — Horns heard without — and Balthazar, Cerimon and others, are seen crossing the bridge dressed as hunters.

Bal. Here ends our chase: and though Antipholis
Declin'd our sport, has he in Ephesus
Known more?

Cer. I warrant no, Balthazar.
Never did hounds send forth such gallant chiding!
The woods, the mountains, every region round
Re — echoed with their cry.
O, whoe'er heard
So musical a discord,
Such sweet thunder.

Bal. A sound more tuneable
Was never holla'd to, or cheer'd with horn.
Go, forester — lead the hounds come, and there
We'll crown the joys of this autumnal day,
With fireside pastime — Oh! to court flies
Leave transient summer joys.
Quartetto and Chorus.

(Love's Labour's Lost [V, 2, 922—939]).
When icicles hang by the wall, ...

Diese Szene ist nicht nur überflüssig, sondern sie wirkt direkt störend. Welches Interesse nimmt der Zuschauer an Nebenpersonen wie Balthasar und Cerimon? Gar keines, und schon deshalb fällt die Szene ganz aus dem allgemeinen Rahmen heraus. Die Handlung des Lustspieles wird auch nicht im geringsten durch diese Szene gefördert.

Akt IV, 1 = Hull IV 1.

„ IV, 2. Die erste Frage der Adriana formuliert Reynolds sehr kurz:

What, Luciana, did he tempt thee so?
Did'st thou mark,
Look'd he or pale or red, or sad or merry?

Dann stimmt Reynolds mit Hull überein bis zu dem Verse:

That seek to rob me of my treasured bliss.
(Hull IV, 2. S. 36, 8.)

Reynolds lässt Adriana dann fortfahren:

Oh, would that he'd return!
Luc. And if he did, you would upbraid him, sister,
Adr. Not much. — I'd say to him —
Song.
(Measure for measure [IV, 1, 1—6].)
Take, oh! take those lips away! . . . . .

Reynolds folgt dann seiner Vorlage bis:
(IV, 2, 47). Adr. This I wonder at.

Reynolds hat:

But this I wonder at — and — (turning to Dromio, who is fanning himself):

Why, how now? Thou art faint!

Dro. I To be sure I am.

Adr. Go, refresh thyself —

(Dromio smiles and bows).

„ Haste, repair thee to the kitchen.

Dro. I The kitchen! Oh lord! Do'nt mention it — I'm quite well, ma' am, quite! —

Nach Hulls Vers: Seite 37, 14 fährt Reynolds fort: Hull, S. 37, 14:

Adr. But jealous doubt, or dark despondency.

Reynolds:

Adr. But jealous doubt — Oh Luciana!
Do you not remember well the day,
When first these fears arose —
'Twas in yon grove!

Luc. I know —
On that bright summer morn, when all around,
Save you and Philomel, who warbl'd near,
Were blithsome, joyous.
Duet. (Passionate Pilgrim [373—382 u. 385—390].)
As it fell upon a day . . . . .

Akt IV, 3 = Hull IV, 3.

Akt IV, Szene 4 schliesst sich, kleine Änderungen abgerechnet, in der ganzen Anlage seiner Vorlage an bis Hull S. 45, 10:

(Shakespeare) IV, 4, 154:

Ant. Syr. I long that we were safe and sound aboard.

Reynolds fährt fort:

(Night roll and drum without.)

Ant. Syr. Hark! The cry is up — on ev'ry side they come.
'Tis madness all: and I begin to doubt
That even love and beauty are but snares
To plunge my soul in yet severer cares.
(Exeunt.)

(Night — roll and drum continued.)

Die nächste, von Reynolds eingeschobene Szene 5 versetzt uns in:

An apartment in Balthazar's house, — in the back a large dining table, on which is fruit, wine, silver — goblets etc.

Balth. (without): Come — this way — cheerily —

Enter Balthazar, Cerimon and others, leading in Antipholis of Ephesus.

Balth. So — look up, Antipholis — you're safe with friends,
'Tis I, Balthazar!

Ant. E. Balthazar!

Bal. Hearing noise, we left our social bowl
And rush'd into the street — there we found you
Fast in the clutches of this mounte-bank —
This mere anatomy — this living dead man —
We fought — and rescued you.

Ant. E. (looking round) I see —
Balthazar's house! — thanks! thanks. (Taking his hand)
But where's the perjur'd and confederate crew —
I will have justice! (Going).

Bal. (Detaining him) Not now, Antipholis.
Wait till the storm blows o'er; and in calm hour,
Appeal unto the duke — he'll see thee righted.
Meantime, though a sad truant at the chace,
Partake our evening sports. Come in yon bowl
Drown every care!

Ant. E. Why, yes, Balthazar — fill, fill me to the brim.

Trio and Chorus.

(Antony and Cleopatra [II, 7, 120—125]).

Come, thou monarch of the vine, ...

End of the fourth act.

Die Freunde haben also den Antipholus II aus den Klauen Pinch's errettet und er feiert diese Rettung fröhlich beim Weine; währenddessen sind Adriana und Luciana in grosser Besorgnis um ihn, wie wir aus den nun folgenden, von Reynolds hinzugedichteten Szenen des fünften Aktes sehen werden:

Akt V, Szene 1. A Street.

Enter Luciana and Hermia.

Luc. Now, do you rightly understand me Hermia —
Still is our poor unhappy master lost,
And whilst your mistress and the doctor's followers
That way pursue him — be it our duty
To watch around these walls.

Hermia. I understand, and heaven grant,
We may discover and restore my master.

Luc. Away — be that your post, whilst this is mine.

(Exit Hermia).

Poor Adriana! whose love for her ill-fated
lord,
Still blooms as in its dawn — whose life,
made up
Of sunshine and of tears, may well be liken'd
To an April day.
Song, Luciana.
(Two Gentlemen of Verona, [I, 3, 84—87]).
Oh how this spring of love resembleth . . .
— — — — (Reynolds fügt zu: „right" und ändert in Vers 86 „sun" zu „light").

Akt V, Szene 2. Vers 1—8 stimmen mit denselben Versen bei Hull überein, dann sagt Chares (zweiter Kaufmann):

Speak softly, some one approaches.
Ang. Is it Antipholis?
Chares: No, 'tis his wife, — the lady Adriana.
(Enter Adriana).
Adr. I pray ye, have ye seen my lord, my husband?
Chares: No, but we seek him, lady (sternly).
Ang. Peace —
Nor by stern look, by action nor by word,
Increase her suffering. — Lady, 'tis true —
We seek Antipholis, and when the mists
Of night disperse — we trust to find and lead
Him to his home — come — this way, Chares.
Adr. Oh, that 'twere dawn.
(Enter Luciana).
Now, what tidings, sister?
Luc. Alas! the darkness of the night precludes
our search.

Adr. All dreary, dark, and yet in yonder east,
Am I deceived, or do I not behold
Bright, glimmering streaks? – O yes – and hark!
I hear the morn's tuneful harbinger.
Song. (Adriana).
(Venus and Adonis [853—856]).
Lo! hear the gentle lark, weary of rest . . . (Exeunt after song).
Reenter Chares and Angelo.
Chares: 'Tis he, observe —
Ang. Even so, and that same bracelet on his arm.

Der ganze Rest des fünften Aktes findet sich, mit unbedeutenden Aenderungen, bei Reynolds in derselben Form, wie in der Hull'schen Bearbeitung, bis zu den Worten des Herzogs:

Hull, S. 57, 13:

With all my heart I'll gossip at this feast
And be a cheerful witness of the blessings,
Your pious faith and virtuous resignation,
Have drawn upon you from relenting heaven.

Reynolds fügt hier Shakespeares Verse 417—425:

Dro. E. Methinks you are my glass and not my brother:

— — — —

an, die bei Hull fehlen.

Dass Reynolds, ähnlich wie bei Hull, natürlich die Gelegenheit der allgemeinen Wiedersehensfreude benutzt, um eine neue Szene einzufügen, kann uns nach unseren bisherigen Erfahrungen betreffs seiner Bereitwilligkeit in dieser Hinsicht nicht Wunder nehmen.

Scene the last.

(Interior of abbey).

All the characters discovered.

Aemilia: Such is our history — and now

vgl. Hull, S. 57, 17—18 The joys that gild the evening of our days,
Let all partake.

Ant. Syr. (turning to Luciana).
Ay, all — say you not so, fair gentlewoman!
And what I told you, when you call'd me brother?
The time, the place incites me to make good —
May I not hope that a more tender name?

Luc. Hull, S. 56, 34—37. Should I find thee
Worthy and constant, as my mind suggests,
The general joy that smiles around, shall not
Be damp'd by any vain reserve of mine.

Ant. Syr. (kneeling to her and taking her hand).
Brother, behold!
I've lost a sister, but I've gain'd a wife.
(Rises.)
What say'st thou Dromio?

Dro. Syr. Say — that thank fortune,
I've gain'd a sister and have lost a wife!
Brother my service to the fair fat queen
Of the kitchen.

Dro. E. Brother, the less that's said on that subject
The better.

Duke. Now to the palace, and there crown our joys.

Aemilia: S. 57, 19—24.
Joys past the reach of hope — our lesson this
That misery past endears our present bliss —
Wherein we read with wonder and delight
This sacred truth:
„Whatever is, is right."

Finale. (Tempest an Midsummer Night's Dream.)

Tempest [IV, 1, 106—109].

Luciana: Honour, riches, marriage, blessing,
Long continuance, and increasing;
Hourly joys be still upon you!
Heaven shower its blessings on you!

Chorus: Honour, riches etc.

(Tempest IV, 1, 109: Juno sings her blessings on you).

Midsummer Night's Dream. [V, 1, 430].

Luciana: If we shadows have offended
Do but smile and all is ended.

Mids. N. Dr. V, 1, 431: Think but this and all is mended.)

Chorus: Honour, riches . . . .

Midsummer Nights' Dream [V, 1, 436—437].

Adr. Gentles, do not reprehend,
If you pardon, we will mend.

Chorus: Honour, riches . . . . .

End of the comedy.

Zum Schlusse wollen wir uns noch einmal die Fragen vorlegen:

1. Welches Ziel verfolgte Reynolds mit seiner Bearbeitung?

2. Hat er sein Ziel erreicht?

Die erste Frage beantwortet Reynolds sowohl in seiner Selbstbiographie (s. o.), wie auch in seinem Vorworte zu seiner Bearbeitung: er wollte die Comedy of Errors wieder bühnenwirksam machen und wollte eine Anzahl Shakespeare'scher Gesänge, Sonnete usw. auf die Bühne bringen.

Sein Ziel erreicht hat er insofern, als die Comedy of Errors, in der Form, wie er sie geschaffen, sich lange Zeit auf der englischen Bühne hielt und als sie an allen grösseren englischen Theatern gegeben wurde.

Aus einer Sammlung von Theaterzetteln in der Bibliothek in Birmingham habe ich ersehen, dass sie an folgenden Theatern aufgeführt wurde:

Covent-Garden und Drury-Lane, London,
Theatre-Royal, Birmingham,
Theatre-Royal, Bristol,
New Theatre-Royal, Dublin,
Theatre-Royal, Edinburgh,
Theatre-Royal, Liverpool.

Der Theaterzettel des Theatre-Royal in Edinburgh vom 12. Januar 1842 zeigt an:

Comedy of Errors.

With the whole of the original music composed by H. R. Bishop Esq. Professor of Music in the University of Edinburgh.

First night these 12 years of the revival of Shakespeare's Comedy of Errors, with Bishop's music.

Was also, wie gesagt, die Zugkraft des Stückes anbetrifft, so hat Reynolds sein Ziel erreicht. War dies nun aber das Verdienst seiner Umarbeitung und

seiner neuen Szenen, oder hat die Comedy of Errors ihre erneute Bühnenwirksamkeit der. von Bishop komponierten Musik zu verdanken?

Ich glaube ganz entschieden das letztere; hierfür spricht schon der Umstand, dass noch 16 Jahre, nachdem Reynolds Selbstbiographie erschienen war, in der er sich als Bearbeiter dieser Comedy of Errors bekennt, auf dem Theaterzettel des Edinburgher Theaters sein Name gar nicht, dagegen die Tatsache, dass Bishops Komposition mit zur Aufführung gelangt, ganz besonders erwähnt wird.

Einen ganz besonders festen Anhalt für die Annahme, dass Bishop das Hauptverdienst an dieser erneuten Zugkraft der C. o. E. hat, gibt uns aber der Umstand, dass Reynolds Bearbeitung von der Kritik bei ihrer Uraufführung sehr schlecht kritisiert wurde.

In: Genest, Some account of the English stage, Bd. 9, S. 46—49 finden wir folgendes darüber:

Covent-Garden, Dec. 11th 1816.

The Comedy of Errors: Shakespeare's play was on this evening turned to an Opera. This literary murder was committed by Reynolds; he did not put his name to the play, when printed, but in his Life he acknowledged the fact.

Kemble published Hull's alteration of the Comedy of Erros as revised by himself. It does not differ materially from the original, except the description of Dr. Pinch in the 5th act. Little has been omitted what ought to have been retained, some few changes are made in the text, some for the better, some for the worse. The additions are inspid, but

sometimes necessary, as in the 2nd scene of the third act. — Reynolds, when the important business of a song is not concerned, does not differ much from Kemble's text. He makes the fat Kitchen Wench one of the D. P., and gives her a line to speak. He has added some other short speeches, which do him but little credit.

Act I, Scene 2. Luciana enters sola for the sake of singing a song. At the close of the act a new scene is added for the sake of a sonnet and a glee. Antipholus of Ephesus enters with Balthazar, and wishes him good night. The improvers of Shakespeare rarely fail to fall into absurdities, of which we have here a glaring instance. In the preceding scene Dromio of Ephesus, mistaking Antipholus of Syracuse for his master, presses him to come home for dinner, and in the first scene of the next act, Adriana who is waiting dinner for her husband, says to Luciana: „Sure it is two o' clock".

Act. 2. Adriana abruptly mentiones Barbara for the sake of introducing the song from Othello. Luciana, not to be behindhand with her, as abruptly talks about fancy, which occasions a duet. Antipholus of Ephesus, with the same degree of propriety, speeks of the greenwood tree, ond a glee ist he consequence.

Act 3, Scene 1. Antipholus of Ephesus recollects that he dreamt last night of St. Withold, and then follows a duet from King Lear with the word „right" absurdly added to it. Here we have a subpoena for Withold, an English saint, to make his appearance in a dream at Ephesus. Adriana and Luciana sing two

songs and the act closes with a new scene: A river is discovered, surrounded by mountains, whose tops are covered with snow (!!). Balthazar etc. enter as hunters and sing a quartetto. We should be obliged to Reynolds, if he would inform us in what book of geography he met with these mountains, covered with snow, in the neighbourhood of Ephesus.

Act 4, Scene 2. A song by Adriana. Luciana mentions Philomel, and then comes a duet about the nightingale. The act closes as usual with a new scene: Antipholus of Ephesus makes his escape from Dr. Pinch, carouses with Balthazar etc., and joins a trio.

Akt 5 begins with a short scene for the sake of a song by Luciana. Adriana enters looking for her husband in the dark; she hears „morn's tuneful harbinger; an then we have a song about the lark. When the Duke etc. exeunt in the abbey, Reynolds has restored some few short speeches between Dromio of Ephesus and Dromio of Syracuse. Here Shakespeare's play ends. But to the astonishment of his admirers, all the characters are discovered in the interior of the abbey. The Duke politely invites them to return with him to the palace. Luciana and Adriana sing the finale Reynolds in his advertisemeut hopes, that his additional scenes will be readily pardoned as being absolutely necessary for the sake of introducing the songs. — Reynolds may be assured that the only sentiments which the real friends of Shakespeare can feel towards him are: Indignation at his attempt, and contempt for the bungling manner in which he has executed it.

Diese Kritik ist natürlich später geschrieben, gibt jedoch die Meinung der Kritiken vom Dezember 1819 in konzentrierter Form wieder und gewährt vor allen Dingen noch eimal einen Überblick über die ganze Umarbeitung durch Reynolds.

Hier möchte ich nun noch folgende merkwürdige Erscheinung besprechen. Shakespeare lässt den Antipholus von Ephesus eine Halskette bestellen. — Hull fühlt sich berufen, daraus ein Armband zu machen und bei Woods finden wir ein goldenes Kreuz anstatt der Kette. — Was anderes, als die pure Manie zu ändern, kann wohl einen Bearbeiter zu einer derartigen, völlig sinn- und zwecklosen Änderung veranlassen?

Überblicken wir so die Bühnenbearbeitungen der „Comedy of Errors“ von Hull, Woods und Reynolds, so kommen wir zu dem Resultate, dass keine von ihnen eine Verbesserung Shakespeare's ist. Allen dreien hat wohl das Richtige, nämlich die Reinigung des uns in der Folioausgabe von 1623 überlieferten Textes von Interpolationen vorgeschwebt, aber ihr Ziel erreicht haben sie nicht.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

1. Allibone, S. Austin: A critical dictionary of English Literature and British and American authors. Philadelphia 1902.
2. Bartlett, John: A new and complete concordance or verbal index to words, phrases, and passages in the Dramatic Works of Shakespeare, with a supplementary concordance to the poems. London 1894.
3. Beiblatt zur Anglia. 1904. S. 107—108.
4. Biographia Dramatica. London 1812.
5. Claus, W.: Über die Menächmen des Plautus und ihre Nachbildung, besonders durch Shakespeare. Stettin, Friedrich-Wilhelms-Schule. 1861.
6. Collection of Playbills from the years 1820—1847.
7. „The Daily Courant" vom 9. März 1716.
8. „The Daily Journal" vom Oktober 1734.
9. Dictionary of National Biography, edited by Sidney Lee. London 1892.
10. Eichhoff, Theodor. Unser Shakespeare. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik. Bd. I, Teil 2: Interpolationen in „the Comedy of Errors". Halle a/S. 1903.

11. Englische Studien. Bd. 35, S. 132 ff. Leipzig 1905.
12. Fritz, August: Die „Menaechmi" des Plautus und die „comedy of errors" des Shakespeare in ihrem Verhältnisse als Original und nachahmende Bearbeitung. (Phogr. Staatsgymnasium Pisino.) Triest 1874.
13. „The Gazetteer" vom 23. Januar 1779.
14. Genest, Some account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830 in ten volumes. London 1832.
15. „The Globe" vom 13. Dezember 1819.
16. Hall, T. H., Shakespeare's Plays, with the alterations done by various hands. Cambridge 1880. (2nd ed.)
17. Kilbourne, Frederick W., Alterations and adaptions of Shakespeare. Boston 1906.
18. Pope, Alexander, The works of. Berlin 1763. Bd. 6, S. 337 ff.
19. Wislicenus: Zwei neuentdeckte Shakespeare-Quellen in: Shakespeare-Jahrbuch XIV, S. 87 ff.

Wichtige Anregungen haben mir ferner die folgenden Werke gegeben:

1. Dowden, Edward, Shakespeare, London 1905.
2. Gervinus, G. G., Shakespeare. Leipzig 1849/50.
3. Kreyssig, Fr., Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke. Berlin 1874.
4. Lee, Sidney, William Shakespeare. Sein Leben und seine Werke. Rechtmässige deutsche Übersetzung. Durchgesehen und eingeleitet von Prof. Dr. Wülker. Leipzig 1901.

5. Morley, Henry, Einleitung zu der Ausgabe der „Comedy of Errors“ in „Cassell's National Library“.
6. Ward, Adolphus William, A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. London 1875. 2 vol.

Lebenslauf.

Ich, FriedrichLang, bin am 7. Juni 1884 zu Pfeddersheim in Hessen als erster Sohn des Apothekenbesitzers Richard Lang geboren. Ich besuchte von Herbst 1890 bis Ostern 1895 die Mittlere Bürgerschule zu Burgstädt in Sachsen, von da ab bis Juni 1897 das Königl. Gymnasium zu Chemnitz und vom 1. Juli 1897 bis Ostern 1904 das Königl. Realgymnasium zu Wiesbaden. Ich bestand am 12. März 1904 die Reifeprüfung an dieser Anstalt und trieb dann neusprachliche Studien in der französischen Schweiz. Ich studierte im W.-S. 1904/05 in Leipzig, von S.-S. 1905 bis W.-S. 1906/07 in Kiel und seit S.-S. 1907 in Rostock. Die Studien zu vorliegender Arbeit führten mich zweimal nach England. Ich hielt mich von Juli bis Dezember 1908 in London, im April und Mai 1909 in Birmingham auf.

Zum Schlusse ist es mir eine angenehme Pflicht, Herrn Prof. Dr. Lindner für das meiner Arbeit entgegengebrachte lebhafte Interesse, sowie für die vielfachen, wertvollen Anregungen meinen innigsten Dank auszusprechen.

Auch den Verwaltungen der Rostocker Universitätsbibliothek, der Bibliothek des Britischen Museums, der „Shakespeare Memorial Library" in Birmingham und der „Shakespeare Memorial Library" in Stratford — on — Avon bin ich für ihre gütige Unterstützung zu grossem Danke verpflichtet.